

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA**

**DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA IV (TEORÍA DEL  
CONOCIMIENTO E Hª DEL PENSAMIENTO)**



**TESIS DOCTORAL**

**Fenomenología de la experiencia visionaria en el Bosco: De la  
iconografía a la figuración**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Luis Peñalver Alhambra

DIRIGIDA POR

Ana María Leyra Soriano

**Madrid, 2002**

FENOMENOLOGÍA DE LA EXPERIENCIA VISIONARIA  
EN EL BOSCO. DE LA ICONOGRAFÍA A LA FIGURACIÓN

Luis Peñalver Alhambra

I



Autor: LUIS PEÑALVER ALHAMBRA

Título: **FENOMENOLOGÍA DE LA EXPERIENCIA VISIONARIA  
EN EL BOSCO. DE LA ICONOGRAFÍA A LA FIGURACIÓN**

Director: Dra. Dña. ANA MARÍA LEYRA SORIANO

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Facultad de Filosofía

Departamento de Filosofía IV

Año 1995

## ÍNDICE

### PRIMERA PARTE: IDEAS

I.	DE LO SENSIBLE A LO IMAGINARIO. INTRODUCCIÓN A UNA FENOMENOLOGÍA DE LA EXPERIENCIA VISIONARIA . . . . .	11
I.1.	El hueco de la gestación . . . . .	11
I.1.1.	Imagen preliminar . . . . .	11
I.1.2.	El acontecimiento del ser . . . . .	13
I.2.	Lo otro como exterioridad radical . . . . .	19
I.2.1.	La alteridad del objeto en el color . . . . .	19
I.2.2.	La presencia hostil y la amenaza de la nada . . . . .	26
I.3.	¿Qué es ver? . . . . .	29
I.3.1.	Negatividad y perspectiva . . . . .	29
I.3.2.	<i>Lo visible y lo invisible</i> . . . . .	34
I.4.	La obra de arte como apertura de un mundo . . . . .	45
I.4.1.	Fenomenología de lo posible . . . . .	45
I.4.2.	De lo opaco y lo perspicuo . . . . .	52
I.4.3.	La puesta en escena de la verdad . . . . .	60
I.5.	El juego de la imaginación . . . . .	66
I.5.1.	Poética de lo posible e imaginación . . . . .	66
I.5.2.	Lugares de lo imaginario en el Bosco . . . . .	70
I.5.3.	Monstruos y enigmas . . . . .	75
I.6.	Fenomenología de la figuración visionaria . . . . .	83
I.6.1.	La experiencia visionaria . . . . .	83
I.6.2.	Fenomenología-hermenéutica de la figuración visionaria. Definición y alcance . . . . .	90
I.6.3.	De la iconografía a la figuración . . . . .	96
I.7.	El paisaje bosquiano y la perspectiva hermenéutica . . . . .	101
I.7.1.	«Item perspectiva» . . . . .	101
I.7.2.	La perspectiva móvil de la mirada . . . . .	104
	Notas . . . . .	109

### SEGUNDA PARTE: IMÁGENES

#### **INTRODUCCIÓN**

A.	El espejo del diablo . . . . .	121
B.	La melancolía o la evidencia del infierno . . . . .	128
	Notas . . . . .	137
II.	LOS ESPEJOS SATURNINOS DEL BOSCO . . . . .	141



II.1.	<b>Los hijos desheredados de Saturno</b>	141
II.1.1.	Enunciación de la hipótesis	141
II.1.2.	Sobre Saturno y sus hijos. La transformación de una figura	147
II.1.3.	La fascinación por el margen. De mendigos, lisiados y vagabundos	151
II.2.	<b>El espejo de las vanidades</b>	161
II.2.1.	Apocalipsis de lo real	161
II.2.2.	La «Dama Melancolía»	171
II.2.3.	La extracción de la piedra de la locura	173
II.2.4.	Los pecados capitales	179
II.2.5.	El espejo de la muerte A.- La Muerte del Avaro B.- La carne y la muerte C.- Las saetas de la Cazadora	186 187 190 196
II.2.6.	El juego de las ilusiones A.- Las Bodas de Caná B.- El prestidigitador	204 206 211
II.2.7.	La Nave de los locos	216
II.2.8.	El triunfo del pecado	229
II.3.	<b>El Jardín de las Delicias</b>	240
II.3.1.	El jardín del deseo A.- Mundo de vidrio, sustancia temporal B.- Despertar y carrusel del deseo C.- El Árbol de la vida y la sonrisa de Saturno	241 242 244 266
II.3.2.	El «Infierno musical» A.- Fortuna, Amor y Muerte B.- Primera aproximación al "Hombre-árbol" C.- La armonía perdida	262 264 271 276
	<b>Notas</b>	281
III.	<b>LAS SOLEDADES</b>	305
III.1.	<b>La tentación de la locura</b>	305
III.1.1.	Lo santo y lo demoníaco. <i>Las Tentaciones de San Antonio</i> A.- El «Monstruo anónimo» B.- La plaga ardiente del deseo C.- Las tres tentaciones del santo	305 305 308 320
III.1.2.	Los monstruos del juicio final A.- La metamorfosis y el estallido de la animalidad B.- Gryllas	331 331 336
III.2.	<b>Ciclo de los héroes cristianos</b>	350
III.2.1.	El espejo de la contemplación divina A.- Las moradas místicas B.- El sendero del bosque	350 350 362
III.2.2.	Visiones del Más Allá	367
III.2.3.	San Juan Bautista en meditación	371
III.2.4.	San Jerónimo en meditación	376
III.2.5.	Retablo de los eremitas	380
III.2.6.	San Juan Evangelista en Patmos	383
III.2.7.	San Cristóbal	391

III.3.	<b>Escenas de la Pasión</b>	397
III.3.1.	<i>La Epifanía</i>	397
	A.- La Misa de San Gregorio	397
	B.- El "cuarto" rey	401
III.3.2.	«Relojes de la Pasión»	412
III.3.3.	Sayones	417
III.4.	<b>Último acto. El vagabundo o el arduo camino del desengaño</b>	427
	<b>Notas</b>	433

### **TERCERA PARTE: EL ÁRBOL-HUECO**

#### **INTRODUCCIÓN**

A.	<b>El problema del hombre</b>	447
B.	<b>Aclaraciones metodológicas:</b>	
	<b>El bosque de los nombres</b>	450
	<b>Notas</b>	463
IV.	<b>LOS ROSTROS DEL PINTOR</b>	465
IV.1.	<b>El "enigma" del Bosco</b>	465
IV.1.1.	El artista y su obra	465
IV.1.2.	Una época excesiva y melancólica	471
IV.1.3.	El semblante del pintor: segunda aproximación al "Hombre-árbol"	484
IV.2.	<b>El <i>demon</i> melancólico del artista</b>	490
IV.2.1.	Un temperamento artístico moderno	490
IV.2.2.	El artista entre dos mundos	498
IV.2.3.	La ambivalencia de Saturno	511
IV.2.4.	La "excepcionalidad" del melancólico	522
IV.2.5.	El <i>spiritus phantasticus</i> del melancólico y el monstruo bosquiano	527
IV.2.6.	El pansexualismo saturnino y la atracción de lo imposible	530
	<b>Notas</b>	555
V.	<b>EL «SOL NEGRO» DE LA MELANCOLÍA</b>	567
V.1.	<b><i>Manierismos</i></b>	567
V.1.1.	Un «uomo fantastico e solitario»	573
V.1.2.	La fascinación de lo oculto	576
V.1.3.	La angustia ante la muerte	579
V.1.4.	El horror del tiempo	582
V.1.5.	Las máscaras del misterio	585
V.1.6.	La hemorragia de las imágenes	587
V.1.7.	La metáfora del espejo	591
V.1.8.	La experiencia del laberinto	592
V.1.9.	El <i>horror vacui</i> o la «peste ornamental»	596

V.2.	<b>Estética de lo monstruoso</b> . . . . .	600
V.2.1.	Jalones para una historia de la estética de lo feo . . . . .	600
V.2.2.	Lo feo y lo grotesco . . . . .	612
V.3.	<b>Conclusión: el Árbol-huevo</b> <b>o la tentación del vacío</b> . . . . .	615
V.3.1.	Un artista crepuscular . . . . .	615
V.3.2.	La melancolía, el tiempo y lo demoníaco . . . . .	619
V.3.3.	La tensión entre el hombre y el mundo . . . . .	624
	<b>Notas</b> . . . . .	633

## **CUARTA PARTE: FIGURAS DEL ESPACIO VISIONARIO EN EL BOSCO**

### **INTRODUCCIÓN**

A.	<b>La perspectiva del pintor</b> . . . . .	641
B.	<b>Transfiguración versus desfiguración</b> . . . . .	644
C.	<b>El "duelo negro" por el hombre</b> . . . . .	650
D.	<b>La perspectiva demoníaca</b> . . . . .	653
E.	<b>Lo grotesco y lo escatológico</b> . . . . .	657
	<b>Notas</b> . . . . .	671
VI.	<b>EL LUGAR Y LA DIFERENCIA</b> . . . . .	675
VI.1.	<b>Los márgenes espaciales de lo otro</b> . . . . .	675
VI.1.1.	Salir a buscar lo otro . . . . .	675
VI.1.2.	La geografía fantástica y el <i>Alter orbis</i> . . . . .	682
VI.1.3.	Islas fabulosas y paraísos perdidos . . . . .	689
VI.1.4.	Lo maravilloso y lo fantástico en el espacio visionario . . . . .	701
VI.1.5.	Monstruos de Oriente y razas fabulosas . . . . .	717
VI.1.6.	El salvaje o la figura del otro . . . . .	732
VI.1.7.	El bestiario o lo «posible ilimitado» . . . . .	743
VI.2.	<b>Límites temporales de la otredad</b> . . . . .	756
VI.2.1.	El valle infernal y el rostro de la muerte . . . . .	758
VI.2.2.	El tiempo volteado. El acróbata y el <i>mundo al revés</i> . . . . .	765
VI.2.3.	Monstruos y presagios a fines de la Edad Media . . . . .	771
VI.2.4.	El Anticristo o el último hombre . . . . .	782
	<b>Notas</b> . . . . .	793
VII.	<b>EL MONSTRUO Y LA MÁSCARA</b> . . . . .	809
VII.1.	<b>La mirada ausente</b> . . . . .	809
VII.1.1.	Introducción . . . . .	809
VII.1.2.	El árbol-seco y la lechuza . . . . .	813
VII.1.3.	De la íntima erótica de las metamorfosis . . . . .	818
VII.2.	<b>La perspectiva teatral en el Bosco</b> . . . . .	831
VII.2.1.	Teatro y artes plásticas . . . . .	831
VII.2.2.	Sayones y comparsas . . . . .	837

VII.2.3.	El gran teatro del mundo . . . . .	841
VII.2.4.	La mano amputada y el dado de la fortuna . . . . .	847
VII.2.5.	El cuerpo y la muerte salen a escena . . . . .	860
 VII.3.	<b>Las gryllas o los monstruos de la desintegración personal . . . . .</b>	 865
VII.4.	<b>Escenografía infernal . . . . .</b>	879
VII.4.1.	Las máscaras del horror . . . . .	879
VII.4.2.	Bufonadas y diablerías . . . . .	880
VII.4.3.	El fuego y la fantasía . . . . .	891
VII.4.4.	Se baja el telón. El artista, el diablo y la muerte . . . . .	900
 VII.5.	<b>Conclusión. La mirada nocturna . . . . .</b>	 904
	<b>Notas . . . . .</b>	915
 VIII.	<b>BIBLIOGRAFÍA . . . . .</b>	 925
A.	Obras sobre el Bosco . . . . .	927
B.	Artículos de revistas sobre el Bosco . . . . .	929
C.	Bibliografía general . . . . .	931
D.	Repertorios y diccionarios. Otras fuentes . . . . .	946
 LISTA DE LÁMINAS . . . . .		 949



## **PRIMERA PARTE**

### **IDEAS**



# **I. DE LO SENSIBLE A LO IMAGINARIO. INTRODUCCIÓN A UNA FENOMENOLOGÍA DE LA FIGURACIÓN VISIONARIA**

## **I.1. *El hueco de la gestación***

### **I.1.1. Imagen preliminar**

Sabemos que interpretar es también, de un modo primordial, imaginar. Por otro lado, el propio Aristóteles nos recuerda que no podemos pensar una cosa sin contemplar «a la vez y necesariamente alguna imagen»<sup>1</sup>. Más adelante tendremos ocasión de hablar de esa operación esencial del ser humano que es la imaginación. Por el momento bástenos con presentar una imagen recurrente en el Bosco, una imagen que habrá de acompañarnos a lo largo de esta tesis, cual hilo de Ariadna que nos permitirá adentrarnos en los laberintos bosquianos. «Una simple imagen, si es nueva, abre un mundo», escribe Gaston Bachelard<sup>2</sup>. Nos llama poderosamente la atención en la pintura del Bosco, donde no son raros los paisajes de fondo con cuevas, oquedades y rocas horadadas, la obsesión por las figuras envolventes, los caparazones, las encapsulaciones, las guaridas escondidas que se multiplican en los intersticios y las grietas de las estructuras minero-vegetales, en los edificios ruinosos o en los árboles huecos; que no hacen sino proteger, como la máscara, la intimidad de las



metamorfosis, a la vez que ofrecen un presagio de actividad, un anticipo de futuro presentido como una amenaza suspendida.

Observemos que el hueco, en tanto que virtualidad o lugar de espera y revelación de una presencia, no destaca sino a través de las formas envolventes. Ahora bien, ¿qué clase de imagen es ésta? La imagen del hueco no es, desde luego, una imagen "clara"; de ahí precisamente su fuerza y "resonancia" poéticas. Como escribe el autor de *La poética del espacio*,

Las imágenes demasiado claras se convierten en ideas generales. Entonces bloquean la imaginación. Se ha visto, se ha comprendido, se ha dicho. Todo está cerrado.<sup>3</sup>

De ahí que, como veremos, el poder de divergencia de la imaginación con respecto a lo dado no apunta tanto al pasado cuanto al porvenir. Mas el porvenir se oculta siempre a la perspectiva de la presencia: sólo se da como ausencia, como hueco. Acaso ninguna galería de imágenes se preste mejor a una "fenomenología de lo oculto" como la del Bosco. Lo que ha de venir aguarda, agazapado en esas cavidades, en esas guaridas que frecuentemente ocultan intenciones hostiles y "demoníacas", o se convierten en lugares de tentaciones, de incertidumbres, de toda suerte de acechanzas y peligros.

Pero la figura nos interesa ahora bajo otro aspecto. Imágenes de la ocultación, las formas envolventes hacen patente el misterio del advenir del ser, de eso que se escapa siempre a la idea del conocimiento como presencia. Hacen ver ocultando, difiriendo siempre la visión directa del misterio. No pensemos, sin embargo, que se trata de una forma simple; al menos en el Bosco, se deja adivinar en estas cavidades una inaprehensible abundancia de repliegues y anfractuosidades complicadas: tal es la concurrencia invisible de lo virtual infinito. Ahora bien; hecha para las morfologías simples, la razón se halla a sus anchas ante aquello que es fácilmente representable: lo que se puede reducir a formas geométricas

elementales, a formas plenas y cerradas, exteriorizadas u objetivables, esto es: a todo lo que se da como objeto. De ahí que el hueco desafíe la "lógica del buen sentido" y lo que se enuncia claramente; pues, ¿a qué se puede reducir un hueco? La razón "aborrece el vacío"; aunque como en este caso se trate de un vacío *activo* preñado de posibilidades, resulta a la postre "irreductiblemente hueco". ¿Debemos, pues, renunciar definitivamente a pensar el hueco? Parece que no nos queda otro remedio, a menos que acerquemos el pensar a la imaginación *poética* que abre el horizonte de lo posible.

### I.1.2. El acontecimiento del ser

Sin duda hay algo en los universos imaginarios del Bosco que nos inquieta. Algo que no es una presencia sino un presagio, una amenaza apenas insinuada pero insistente. Son muchas las criaturas que pululan por estos paisajes fantásticos, pero aún es mayor la miríada de seres nonatos que esperan en la invisible recámara de este mundo manifestado, a punto de salir de los escondrijos de lo inactual. Muy poco en efecto es lo que se aprecia en el Bosco a primera vista, como la presencia de un objeto puesto en frente de nosotros. Carl Linfert, que ha llamado asimismo la atención sobre la importancia de estas cavidades o estructuras envolventes en el pintor holandés, observa cómo el genio del artista logra plasmar lo que no se ve porque *todavía no es*. En efecto; los gestos apenas incoados de las escenas amorosas en el panel central del *Jardín de las Delicias* (Museo del Prado, Madrid), las germinaciones, las putrefacciones, los "hervideros" todos en los que bulle la agitación de una vida latente, todo ello presenta la semilla de una génesis o un cambio condenado quizá a no realizarse. Nos preguntamos qué sucederá en un mundo que parece contener la respiración y cuya atmósfera recuerda a veces la del presente petrificado en un espejo. Linfert señala que el acontecimiento ha sido

aniquilado en la mirada del Bosco<sup>5</sup>. Por el contrario, nosotros creemos que la expresión artística no ha hecho más que patentizar el devenir mismo, llamarnos la atención sobre el acontecer del único modo que le era posible. Ciertamente, con Linfert,

Tenemos que decir que pinta excrecencias, rígidas y petrificadas cuya única existencia yace en sus visiones, pero por medio de estas mismas creaciones Bosch ingeniosamente ha captado y fijado la vida entera y el Día del Juicio, en toda su belleza y deformidad.<sup>6</sup>

Pero si la obra de arte fija es para hacer ver, si petrifica de este modo las apariencias es para mostrar el aparecer. Dicho en términos de Heidegger, seguramente al Bosco le preocupaba no tanto la «llegada» (*Aukunft*) como la «sobrevenida» (*Überkommenis*), no tanto el *ente* cuanto el *ser*<sup>7</sup>. Esto es, antes de que el ser cristalice en el objeto «puesto-en-frente», el pintor ha tratado de captar su acaecer fugitivo.

No ha dejado de asombrarnos la sensibilidad que muestra el Bosco ante ese enigmático acaecer del mundo que siempre y en todo lugar ha excedido el ámbito estrecho de lo meramente observado y pensado. La mirada del pintor -nos atreveríamos a decir: de cualquier pintor que en verdad lo sea- se anodada ante el misterio del aparecer del mundo y su presencia renovada; su iris estalla por el continuo gestarse de lo *siempre otro* que, bien entendido, es siempre *ánarchos*, es decir, sin principio, vivido como no teniendo origen, toda vez que se señala como *originario*, esto es como *surgimiento* de una presencia. Ser, por tanto, que no es sino su propio darse, y que -como dice Ángel Currás- hace que no haya "un origen", sino sólo un darse como «Diferencia no diferente de la donación, un fluir mismo y discorde, una constancia de singulares repentinos»<sup>8</sup>

Sabemos que lo primero que aparece en el horizonte mental del griego es la admiración por ese advenir de las cosas a la existencia, de suerte que el ser se revela a los primeros filósofos como *physis*, como «fuerza imperante» (*Walten*) -traduce Heidegger- que deviene

presencia<sup>9</sup>. Ya el propio Aristóteles objeta a su maestro que ningún concepto, ninguna definición hipostasiada explicaba la génesis del mundo, su advenir, por lo que ha de volver la mirada a los antiguos. Y es que, como éstos, el pintor no ha dejado de presenciar este nacer, este brotar del ser a la existencia, este salir de lo oculto a la manifestación, en un abrir -desencubrir- que desencadena la apariencia y, por lo mismo, la ocultación del abrir -del aparecer mismo.

Asistimos en efecto todos los días, aunque no reparemos en ello, al surgir o "automanifestarse" del ser. Parece que el mundo *se dice* en su aparecer, que necesita "decirse", expresarse a sí mismo y sólo secundaria, derivadamente, a los hombres. Pues "ser ente" implica, ciertamente, «presentarse, aparecer, manifestarse, ofrecerse, exponer algo»<sup>10</sup>; mas parece necesaria la existencia de un lugar que esté en disposición de recibir esta acción donadora, esta presencia revelada. Habría que pensar, por tanto, una fórmula que hiciera compatibles la originaria automanifestación del mundo con el "darse" necesario -no sólo secundaria y derivadamente- al "sujeto" sin caer de nuevo en la tentación subjetivista o idealista. Será suficiente preguntarse por ahora dónde se resuelve, fenomenológicamente, la *diferencia «entre»* (*Zwischen*) la sobrevenida y la llegada. Es una pregunta por el lugar de la resolución (*Austrag*) dentro del cual el ser y el ente se separan y se reúnen. «En la resolución reina el claro de lo que se cierra velándose y da lugar a la separación y la reunión de la sobrevenida y la *llegada*»<sup>11</sup>. Así es como Heidegger vincula la «diferencia ontológica» al «Claro» (*Lichtung*), concepto por el que es pensada la mutua pertenencia entre el ser y el hombre como lo que está abierto al ser: tal es la situación originaria por la que el hombre, abriéndose al ser, deja que éste advenga a la presencia.

De este modo, desde el pensar de Heidegger, intentamos arrojar luz sobre un fenómeno puesto de relieve por la verdadera obra de arte, entendida ésta -como veremos más abajo<sup>12</sup>- no como lo que imita lo

visible, sino como lo que *hace visible*. La experiencia de pintores como Klee o Cézanne, literalmente absorbidos en sus cuadros, nos muestra las señales de una abertura que se entrega confiadamente a lo que Merleau-Ponty llama la «unidad imperiosa» o «plenitud insuperable» de lo real. De modo que el pintor en su obra es colmado por el mundo que germina y vive en él. Decía Cézanne que el paisaje se pensaba dentro de él y él era su conciencia<sup>13</sup>, no porque la realidad se manifestase en ella como "discurso" creador o autoconciencia de una subjetividad, sino porque sus cuadros no hacían sino expresar el mundo tal como es "por dentro", manteniendo viva su secreta palpitación, su gestación expresada ahora en el *gesto* del artista.

Vemos cómo, en una obra como la del Bosco, las formas envolventes, que como costras ocultaban este estremecimiento originario del ser, esta animación interna, estallan para mostrar -aunque siempre como ocultación- el secreto poder constituyente por el que las cosas emergen a la existencia desde sí mismas; vemos cómo revienta la «piel de las cosas» (Henri Michaux) y se descubre ante nosotros el principio de lo visible que llega a establecer contornos, no al modo "físico-óptico" sino a la manera de Matisse, como nervaduras o ejes que sin desplazamiento, «por vibración o irradiación»<sup>14</sup>, hacen sugerir el movimiento. Esta «irradiación de lo visible» es la que nace lentamente en la tela, la que busca el pintor en la línea, en el color, en la profundidad, en el espacio<sup>15</sup>. En el lienzo o en la tabla se repite el "milagro" de la emergencia de las cosas, esa fuerza fascinante que satura la mirada en las formas que se ponen su propio límite, llenándolo y sosteniéndose así en su terminación, ocupando un lugar que le pertenece como ese espacio prodigioso donde deviene en su interior. Aquí, en este espacio originario y creador, prorrumpe vigorosamente el interjuego de las líneas y los impulsos horizontales y verticales, que penetran las formas dotándolas del dinamismo extremo de un existir que se muestra a través suyo, no como letras de un

alfabeto, sino como espesura o densidad de la pincelada coloreada. Esta fuerza generadora que surge del interior de los objetos cual "voluntad de poder" o autoafirmación (la *dynamis* griega, que no *kratos* o violencia impuesta desde fuera); esta actividad emergente por la que se genera el mundo es la que el artista busca en la obra de arte -y no la figura representada, sólo un "símbolo" que traslada al código analógico un contacto anterior con el ser. Como escribe Merleau-Ponty:

El pintor toma y convierte justamente en objeto visible aquello que sin él quedaría encerrado en la vida aislada de cada conciencia: la vibración de las apariencias que constituye el origen de las cosas. Para este tipo de pintor, una sola emoción es posible: la sensación de extrañeza; un sólo lirismo: el de la existencia siempre recomenzada.<sup>16</sup>

Visión que está vedada a quien desde las barreras de la utilidad se detiene en los aspectos usuales de las cosas, con la insistencia u obstinación (*Eigen-Sinn*) que le es propia a su propia mirada. Pero, en concreto, ¿cómo expresa la pintura este "arriesgarse" incesante que -utilizando expresión de Heidegger- «deja para la aventura» a los seres nacientes. Se le presenta un modo por el cual se le entrega la "aventura" del ser como un *arriesgarse* a la existencia, a saber: el movimiento, cuya expresión temporaliza el espacio pictórico en un sentido originario. La línea del dibujo llega muy lejos por este camino: su trazo no es, como sabemos, una imitación de las líneas del objeto; por el contrario, es el trazo de un gesto, de un *abrir gestante* que "recoge" el movimiento y lo vierte en una forma. Sin duda tiene razón Alain cuando dice que «La forma está presente a través del movimiento, y el movimiento a través de la línea»<sup>17</sup>, pero no podemos reducir con dicho autor la expresión del movimiento al vuelo veloz del dibujo que persigue el instante, como si solamente la línea "descarnada" e "insensible" pudiera hacernos ver el movimiento y la acción. También el pincel y el color valen para hacer nacer, amén del sentimiento -a cuya expresión los reduce Alain-, la tensión y la *puesta en marcha* de un devenir que no se limita a un movimiento local.

El advenir interior al "sensible", inmanente a su misma materia saturada ahora por la pincelada, se expresa también en la inmovilidad, entendida no como residuo inerte sino como dinamismo patentizado. Es la diferencia que existe entre "representar el movimiento" y "ser movimiento": sirviéndonos de un ejemplo de Dufrenne, «Los conocidos olivos de van Gogh, desesperadamente atados al suelo por sus raíces convulsionadas, son más intensamente móviles que los caballos de Géricault»<sup>18</sup>. Un movimiento que se extiende, por así decirlo, en una «dimensión interior» y que «imanta y anima la materia» de una *duración* originaria, se torna, añade Dufrenne, «melodía».

Este mismo movimiento, expresado de una manera extrema, violenta y estridente, se advierte como una obsesión en las tablas bosquianas. Como nos recuerda Julio Caro Baroja en un capítulo de *Las brujas y su mundo* dedicado al pintor, el mundo de la música, los sonidos y por ende el de los ritmos y los movimientos está siempre presente en sus obras. Éstas abundan en toda clase de «movimientos descoyuntados», «equilibrios raros» y «caprichos de tipo muscular», así como traslaciones y movimientos insólitos, realizados por una caterva de seres animados e inanimados, monstruos, acróbatas, brujas y un sin fin de personajes "demoníacos"<sup>19</sup>. Pero no hemos de asentir con el erudito vasco en la abominación, que según él siente el Bosco, ante estas manifestaciones que estarían simplemente del lado de lo sensual y pecaminoso, de lo diabólico en suma, sin más especificaciones; antes bien, pensamos que a la mirada de Jerónimo Bosch, atenta siempre a las impresiones más fugaces, le fascinaba -si bien, es cierto, al mismo tiempo se convertía en fuente de horror- el prodigioso (producto, como veremos, de la magia *diabólica* en un sentido más profundo) surgimiento de un espectáculo que, en su esencial extrañeza, se esfuerza en durar, pero que sólo lo consigue en la forma -siempre problemática, siempre frágil y quebradiza- del cambio y las metamorfosis. El movimiento y el tiempo obsesionan al Bosco; ahora bien, el tiempo apunta

esencialmente al futuro, y el futuro sólo puede darse bajo la forma de lo inactual, de la ausencia: como amenaza suspendida de la nada.

Comenzamos hablando del hueco de la gestación. Pero también la mirada es hueco, hueco invisible que hace visible, como veremos. El poder de fascinación de la mirada radica en su capacidad de ausentarse de sí misma e instalarse de lleno en el "corazón" latiente de lo real. El «ser vertical» (Merleau-Ponty) con toda su pujanza embargante ha hecho acto de presencia a través de la dehiscencia dispuesta para ello. Puede suceder que el pintor se identifique con lo que en el ser hay de acto de nacer, de dramática gestación, creadora de nuevas formas y nuevas posibilidades: el "sobreenir", el "alma" del objeto que ha tratado de alcanzar por diferentes caminos el arte de un Alfred Jarri, un Marcel Duchamp o un Max Ernst, pero también, en una obra más alejada de nosotros, la pintura de Bosch. El amor a la "pura objetividad", pero también el barroquismo ornamental: ¿es éste simplemente un «deseo solidificado», como pretende Dalí, o más bien - como escribe Juan-Eduardo Cirlot- «el delirio del adorno como cosa en sí, agregado, impuesto a la estructura», que nos habla de «una vocación geológica, de un constante atender la avalancha ciega de la que surgen las nuevas formas que van apareciendo en el escenario del universo»<sup>20</sup>. Re-creación infatigable, gratuita espontaneidad que se da sin justificar, que se gesta en el abismo del irreductible hueco.

## **I.2. Lo otro como exterioridad radical**

### **I.2.1. La alteridad del objeto en el color**

Sin embargo, es esencial al hombre percibir los objetos como más



viejos que él; «así -escribe Merleau-Ponty- se siente aparecer en un mundo que no estaba hecho para él, que habría sido más perfecto sin él»<sup>21</sup>. Recreación incesante, sí, pero también suficiencia y plenitud de las cosas -plenitud que no podemos dejar de envidiar y que por ello convertimos en el tipo mismo del ser- que se evidencia imperiosamente en «la fecundidad ilimitada de cada presente que, precisamente porque es singular y porque pasa no podrá nunca dejar de haber sido [...]»<sup>22</sup>. Puede ocurrir que esas cosas, entreabiertas hasta entonces en su prestancia originaria, adquieran así establecidas la presencia absoluta de su espesor inhumano, despojándose de este modo del sentido que las había reintegrado en la «conciencia constituyente». Puede que se rompa la relación por la que un objeto es objeto de un sujeto, el correlato objetivo se independice y cobre así la suficiencia que no tenía como "acto" de la conciencia; es posible, en fin, que la relación noética se invierta y ya no sea "la Naturaleza" lo relativo y el "espíritu" lo absoluto.

Trataremos, una vez más, de guiar nuestro pensar por la óptica del pintor. Aclaremos a este respecto que antes de presentar al Bosco como pintor fantástico, es preciso verlo como un escrutador minucioso de lo visible, como un pintor que para descomponer fantásticamente las formas naturales, ha tenido previamente que "apropiarse" de ellas. No puede ser de otra manera, tratándose de un pintor, pero en el Bosco en particular la observación de la naturaleza alcanza a veces un rigor que sobrepasa las descripciones que llamamos "realistas": no sólo pinta escrupulosamente, v. gr., el colorido de las distintas especies de aves, en el panel central de *El Jardín de las Delicias*, con la minuciosidad del ornitólogo, sino que, sobre todo cuando representa objetos inanimados y utensilios a los que se les ha sustraído de su funcionalidad (de su *sentido*), las cosas por él recreadas adquieren una consistencia y una autonomía propias. De esta forma el Bosco introduce la extrañeza en lo familiar; el mundo de la cercanía del

hombre se torna verdaderamente *otro*, definitivamente alejado de nosotros por el insalvable distanciamiento de su alteridad radical.

Rara vez interrumpimos nuestro comercio habitual con las cosas y, de una manera o de otra, rompemos el cerco abrumador de nuestras representaciones cotidianas. Pero tal vez entonces, en esas contadas ocasiones, nos preguntemos por eso que queda debajo de las "leyes de la conciencia", de sus intenciones e "imposiciones de sentido", por lo que queda del -en expresión de Merleau-Ponty- «retrato del mundo sabio» que la filosofía clásica nos legó, después de sustraerle todo predicado teórico y práctico, todo juicio de valor: un mundo cuyos seres tienen perfiles propios, cerrados a la mirada humana, un mundo pavoroso que ignora al hombre como un Otro (En sí) extraño y a menudo hostil, que pasa inadvertido a la percepción ordinaria, la cual, dice el citado autor francés, «en el contexto de nuestras ocupaciones, se posa en las cosas nada más que lo suficiente para reencontrar su presencia familiar, pero no lo bastante para redescubrir lo que de inhumano se oculta en ellas»<sup>23</sup>. Quizá todos nosotros, alguna vez, sentimos que los objetos giran sobre sí mismos, que desde el fondo irracional en el que habitan nos ignoran por completo. Pero es el artista en su obra quien ha logrado mantenerse en este ver que rebasa nuestro mirar familiar, quien ha visto "transfigurada" la fisonomía del mundo, de la tierra misma que lo sostiene. Para ello ha tenido que producirse un "cambio de nivel" que consiste en el desmontaje de las conexiones lógicas que gobiernan nuestra vida cotidiana y por las cuales continuamente reproducimos un mundo dado a nuestra propia, monótona, imagen utilitaria.

Si los objetos de este mundo "salvaje" ya no responden a nuestras expectativas, si se han liberado de las proporciones humanas, de todos los órdenes humanos del sentido, es porque se han erguido en su exterioridad radical, en la «exterioridad de un en-sí que no es simplemente para-nosotros», como dice Dufrenne: es entonces cuando

aparecen, ora como presencia azarosa ("*demoníaca*", en un sentido que habremos de determinar) que nos amenaza con su in-diferencia y su desorden, ora en su coherencia interna, como limitación propia y legalidad autónoma. Ambas posibilidades se abren a la experiencia de la *otredad* o de la «alteridad esencial que la utensialidad nos oculta», exigidas, como señala Dufrenne, por la primacía de «lo sensible». En efecto, esta «presencia masiva» del objeto que es la materia «no es otra cosa que la profundidad misma de lo sensible»<sup>24</sup>. Este prodigioso acontecer de lo sensible, de la cosa que no termina en sus bordes sino que se "invagina", de modo que su forma puede llegar a ser una «promesa de interioridad», es para sí mismo su propia luz, «una manera de ser luminoso a fuerza de opacidad» y, en este sentido, como «un para-sí del en sí»<sup>25</sup>. Se empieza a comprender así la experiencia de los pintores que se sienten mirados, acechados por los objetos-cuasi-sujetos, por la «materia-sujeto», dotada esta vez de esa especie de «luminosidad ondulante» u «ondulación luminosa» de que habla Van Gogh en carta a su hermano Theo<sup>26</sup>.

¿Pero no es acaso cierto que todo lo que llega al hombre es ingresado en el orden humano y así dotado de un sentido? Precisamente, responde Barthes a propósito del arte de Twombly, el «poder demiúrgico del pintor» reside en que «*hace que se vean las cosas*», lo que equivale, en dicha obra, a exhibir, que no a "representar", la materia del cuadro -tela, color, lápiz- existiendo simplemente como materia obstinada en "estar ahí"<sup>27</sup>. «Pues el objeto estético es antes que nada la irresistible y magnífica presencia de lo sensible», concluye Dufrenne<sup>28</sup>. Y la pintura "rehabilita" lo sensible en el color.

Podemos preguntarnos qué es *materia* para el artista: ¿el objeto usual, «que tiene colores pero que no es color, que produce ruidos pero no es sonido», se pregunta Dufrenne? ¿o, más bien, el color mismo en su pureza y espesor, en su densidad característica? El pintor no comparte el prejuicio de la física clásica, la ilusión de los *colores*-

*cualidades*, como si el objeto fuese algo distinto del color que lo irradia, no como una mera dimensión de superficie, sino como un poder que lo inunda con la profundidad del pigmento. No son ciertamente los colores de superficie los únicos que percibimos: están también -como nos recuerda Merleau-Ponty- los colores de los cuerpos transparentes, los colores ardientes, los colores radiantes, los reflejos y todos los colores de iluminación<sup>29</sup>. Colores que, por lo general, pasan inadvertidos, pues la mirada ordinaria se dirige a los objetos sin reparar en ellos; constituyen, sin embargo, la vida del pintor, que se esfuerza por captarlos, agudizando la atención o si es preciso guiñando los ojos de manera que se quiebre la normal estructuración de la visión y los colores queden liberados de la «objetividad de las superficies corporales», aislados de sus inmediaciones y resaltados así en su condición de regiones luminosas.

Esta *mismidad* de lo sensible patentizada en la plenitud plástica del color, se manifiesta de manera modélica en la pintura pre-renacentista y contemporánea, más atenta a la exaltación cromática de cada "timbre" que a la amalgama tonal que destaca el valor plástico del claroscuro y la pintura atmosférica. Son éstos efectos que a menudo nacieron con una vocación imitativa o "demostrativa" más que *mostrativa*: el color tonal no *hace ver* el objeto sensible de modo comparable al color tímbrico, que busca muchas veces la textura, el pigmento en su estado de pureza cromática, como se observa en el "carácter heráldico" del color cuatrocentista o, a partir sobre todo de los *fauves*, en la pintura moderna, cuyas exploraciones se han centrado en la propiedad tímbrica de los colores, en su "gama" pero también en su densidad y pastosidad específicas<sup>30</sup>

Por lo general, sin embargo, no advertimos tales propiedades; como dice Alain, «pensamos el color de acuerdo con la forma, diciendo que tal bosque es verde, estos techos son rojos, este camino gris»<sup>31</sup>. De hecho, el arte de la pintura ha recurrido con frecuencia a los

### 1.2.2. La presencia hostil y la amenaza de la nada

Persiste, empero, otra posibilidad, una posibilidad que siempre había estado presente en su latencia, acechando, amenazándonos con su innominada mirada no humana. Puede suceder, efecto, que la alteridad del objeto en el color sea tan intensa que se sienta como "peligrosa" y su "ardor" se torne agresión; ocurre cuando lo sensible se exterioriza y se hace incontrolable de tal modo que amenaza con expropiarnos nuestro propio espacio vital, poniéndonos en el umbral de la nada. Sobreviene entonces el horror y la angustia, la nauseante ante la impenetrabilidad de una cosa que nos acecha desde su oscuro rincón y desde allí hiere con sus aristas nuestra mirada. Tal es, en palabras de Jean Baudrillard, «el exotismo más esencial, el del Objeto, el del Otro», con el cual es imposible cualquier comprensión, cualquier intercambio: por ello precisamente se convierte para nosotros en una fuente de terror; encarna el «universo de lo fatal», «la imputación de cualquier cosa a una instancia absolutamente inhumana, exterior a lo humano»<sup>35</sup>.

Es un espectáculo fascinante observar cómo el interés de la pintura flamenca por los detalles y los objetos (allende los sobreentendidos espirituales y simbólicos) entrega a éstos a la mismidad de una presencia no por injustificada menos imperiosa; o cómo en nuestro tiempo asistimos a insólitas exploraciones morfológicas que hablan del misterio constituido por la forma, la materia y, sobre todo, la existencia de los objetos<sup>36</sup>. Al pintor se le impone la presencia absoluta de la cosa como se le imponía la famosa silla a Van Gogh, cuya mirada se había situado en un lugar que no pertenece a ningún espacio de conciencia, para dejarse invadir, no ya por un objeto definido por su función, sino por una textura que se constituye a sí misma "vibrando" en su forma primordial, en sus relieves, en sus turgencias y abombamientos, en sus nudosidades, sus pliegues y sus

bordes. El pintor se ha disuelto en su obra y únicamente reaparece como ausencia de sí mismo, que es el revés del objeto vivido como exceso, como extrañeza o ausencia de sentido. Merleau-Ponty, con la plasticidad que caracteriza su verbo, evoca

Una vieja chaqueta dejada sobre una silla en el silencio de una casa de campo, cerrada ya la puerta a los olores del monte bajo y a los gritos de los pájaros, que tomada como se presenta, se convierte ya en un enigma. Allí está, ciega y limitada, sin saber que está allí, contentándose con ocupar este pedazo de espacio, pero ocupándolo como yo nunca podré ocupar lugar alguno. No se comporta en absoluto como una conciencia. Sigue siendo pesadamente lo que es, es ella misma. Las cosas no afirman su ser más que desposeyéndome del mío [...]<sup>37</sup>.

Rota la máscara de la costumbre, las cosas se cierran sobre sí mismas, se endurecen y pueden llegar a transformarse, como esas formas aceradas y puntiagudas de las figuraciones bosquianas, en «costra de hostilidad» (Santiago Amón). Nada nos asusta más que lo que no comprendemos; ahora, en su nueva faz, las cosas le devuelven al hombre el enigma de su propio existir falto de fundamento.

Precisamente por sernos dados -escribe Santiago Amón-, despóticamente impuestos, los objetos circundantes entrañan la raíz del misterio. Las cosas están ahí, sin otra justificación que su insólita presencia, y ante ellos el hombre, asombrado de su propia gratuidad y del espectáculo tenaz, opresor, invencible, de lo exterior circundante, amillarado por lo desconocido, por lo que no es como el hombre, por el umbral de la nada [...]<sup>38</sup>.

Veremos cómo los objetos en el Bosco se animan, se animalizan y pasan al terreno enemigo. Como escribe Baltruaitis al estudiar la «la rebelión de los objetos en el Bosco y Brueghel», los propios seres inorgánicos «reciben garras, dientes y la turbulencia y ferocidad del animal»<sup>39</sup>. Pero la rebelión afecta sobre todo a los utensilios o cosas hechas por la mano del hombre: aisladas del contexto de utilidad que las dotaba de sentido, «Ahora acechan, persiguen, y atacan a los hombres que las han fabricado»; se le añaden miembros o se injertan en otros organismos: así vemos cántaros con patas, cuchillos que parecen erguirse y echar a andar, guijarros a los que les nacen ojos

y manos, sombreros con piernas y botas, edificios y montañas con rostros humanos, etc.<sup>40</sup> Diríamos que estos objetos se "personalizan" si no fuera por la autonomía y la hostilidad inhumanas de que hacen gala.

El arte sorprende y manifiesta la presencia embargante del ser de las cosas, se instala en esa alteridad que desborda al artista. Ahora bien, no creemos que haya, como supone Santiago Amón, una «única y estratégica posibilidad de distancia y facultad de visión»<sup>41</sup>. La perspectiva velazqueña capta momentos de plenitud manifestativa cuando se abre al mundo en *Las Meninas*, pero de ningún modo funda o constituye el «límite justo» de distanciamiento de su capacidad contemplativa. Por descontado que sólo Velázquez podía haber "congelado" una escena del universo habitable con tal maestría, pero, ¿no es también el pintor un explorador de las regiones inhabitadas e inhabitables? No es otra la experiencia que parecen suponer las figuraciones visionarias algunos pintores. Experiencia, por cierto, no siempre bienaventurada, sino a veces terrible, expresada en la «luz humosa» de las pesadillas bosquianas o en la «visible oscuridad» de Milton. Un detallado follaje o un objeto de uso en primer plano pueden convertirse, presentados como son, en sí mismos y para sí mismos, en arrobadora luminosidad interior, en textura enriquecida por el movimiento interior que desvela un universo sin límites en una mata de hierba o en los reflejos de un brocado, tal como podemos ver, por ejemplo, en el más pequeño detalle de una obra de Jan van Eyck; pero puede, también, transformarse en la muda amenaza que encierra la -en palabras de Aldous Huxley- «intensidad de existencia con que cada objeto está animado»<sup>42</sup>. Si las "visiones bienaventuradas" se asocian por lo general, como observa dicho autor, con una sensación de desindividualización, cuando la experiencia visionaria es pavorosa y el mundo queda transfigurado "para peor", la individualización se intensifica y el "visionario negativo" experimenta cómo el cuerpo de

las cosas y su propio cuerpo parecen hacerse cada vez más densos y apretados<sup>43</sup>. Muchos de los castigos descritos en las diversas reseñas del infierno medievales son castigos de presión, constricción y encogimiento. Y observamos cómo muchas de las figuras y los paisajes del Bosco aparecen "desmaterializados", "faltos de substancia" (aunque no se trate, precisamente, de "visiones bienaventuradas"); otras veces, en cambio, las formas quedan constreñidas, achaparradas, oprimidas en su corporalidad.

Probemos, en fin, una vez más, a interrogar al modo de ser propio de la cosa; se evidencia lo que ya sospechábamos: nada parece haber en ella que dependa de mí, ni nada que exija mediatamente una conexión conmigo. Descubro por el contrario que yo no puedo existir más que ligado a un cuerpo, en expresión de Merleau-Ponty «este grano apretado que detiene la exploración».

### **I.3. ¿Qué es ver?**

#### **I.3.1. Negatividad y perspectiva**

Pero, ¿no es preciso también admitir, al fin y al cabo, que la cosa impenetrable que habita en las tinieblas de la inconsciencia, después de todo, necesita de mí para existir? Parece que no podemos pensar una cosa percibida sin alguien que la perciba, si bien la cosa se presenta a quien la percibe como "cosa en sí", lo cual, afirma Merleau-Ponty, plantea la paradoja de «un verdadero en-sí-para-nosotros».

Cuando descubro un paisaje hasta entonces escondido por una colina, sólo en ese momento llega a ser paisaje, y no puede concebirse lo que sería una cosa



sin la inminencia o la posibilidad de mi mirada sobre ella. Este mundo que tenía toda la apariencia de existir sin mí, de rodearme y de excederme, existe gracias a mí."

Planteada la cuestión muy simplificaradamente: ¿ser es ser para mí? Tal ecuación ha de ser examinada cuidadosamente, pues no se comprende con facilidad cómo se puede compaginar con ese ser que habíamos reconocido esencialmente extraño, resistente y a veces hostil. ¿Debemos suponer que no es posible, a pesar de los esfuerzos de Merleau-Ponty por hacer del ser un ser "perspectivístico" o los intentos de Sartre de convertir la consciencia en una nada, sustraer la fenomenología de una inevitable conclusión "idealista"? ¿No irrumpe siempre el "sujeto", ya sea como yo anónimo o personal, ya sea como negatividad, ya como "representación"?

Si queremos empezar a comprender de qué modo el ser de las cosas se hace patente por y en la existencia del hombre, salvaguardando la iniciativa del ser, hemos de arriesgarnos a un viaje peligroso - peligroso porque devuelve al viajero la inseguridad y la injustificación de su andadura-, un camino sinuoso y resbaladizo por las tierras cenagosas del ser y de la nada, que acaso no nos traiga otra enseñanza que la misteriosa gratuidad de lo real falto de fundamento, que el misterio envolvente del ser. Es éste, ciertamente, un enigma originario, como originario es el enigma del hombre y su esencial desfondamiento.

En el trato con el mundo el hombre sale de sí mismo para alojarse, por así decirlo, en las cosas. Pero si la descripción se detuviera aquí no alcanzaríamos a comprender el fenómeno que hace del hombre "el mortal", a saber: la angustia, la angustia que «hace patente la nada», según el conocido pensamiento de Heidegger al que en seguida nos referiremos. El movimiento por el cual la mirada que se asoma al mundo y se olvida de sí misma en ese asomarse es el mismo que ahora hace volverse la mirada sobre sí misma, recorre el camino

de vuelta, desocupa el lugar que antes ocupaban las cosas y ¿qué descubre? descubre la nada. De pronto dejamos de hacer pie en un mundo hasta entonces habitable pero que ahora no ofrece asidero alguno.

La amenaza de la nada siempre había estado presente, acechaba detrás de cada manifestación efímera de las cosas, se anunciaba en las grietas abiertas por lo inactual sobre el fondo del calidoscopio de la vida, cuyo carrusel de metamorfosis dejaba adivinar, entre la aparente fuerza y presión de las cosas, la inconsistencia de una presencia que ahora se hace evidente en la angustia. Si antes asistimos con el Bosco a la presencia pavorosa y hostil de lo sensible como alteridad radical, el mismo pintor nos introduce asimismo en otro género de *otredad*, de alguna manera exigida por aquélla: con el Bosco podremos "ver", detrás de cada instante -detrás de cada manifestación efímera, temporal, del ser- el fondo siniestro, terrible fondo, del vacío (vacíos físicos y metafísicos, pero también, en la trágica visión del hombre y del pecado del artista, vacíos morales). La mirada visionaria (en un sentido que luego trataremos de determinar) de Jerónimo Bosch nos abre a esos "intermundos" poblados por lo ya pasado y, sobre todo, por lo que puede venir: "entremundos" habitados por "seres" nonatos que se ciernen como una amenaza sobre el presente. Trataremos de comprender, en efecto, de qué modo, como escribe Derrida

El futuro sólo puede anticiparse bajo la forma del peligro absoluto. Es lo que rompe absolutamente con la normalidad constituida y, por ende, sólo puede anunciarse, *presentarse* bajo el aspecto de la monstruosidad.<sup>45</sup>

Pero, antes de nada, ¿de qué depende esta fragilidad? ¿qué es lo que hace posible la continua amenaza de lo inactual? Sartre nos invita a imaginar una tempestad; ciertamente, dice, tras la misma no hay menos ser que antes sino "otra cosa", pero si hemos de hablar con propiedad, hace falta un testigo que pueda poner dicha alteridad, «hace falta un testigo que pueda retener de alguna manera el pasado y compararlo con el presente en la forma del ya no. En ausencia de ese

testigo, hay ser, antes como después de la tempestad: eso es todo»<sup>46</sup>. Si el ser se descubre, por tanto, como *frágil*, como «aparición de una posibilidad permanente de no-ser», es por intermedio del *mortal*, cuya «limitación individualizadora» hace posible la fragilidad<sup>47</sup>. Se requiere un "alguien" que perfore la continuidad del ser e introduzca las dimensiones del antes y el después, del aquí y del allí, de todos los horizontes virtuales; un ente que organice el campo de experiencia de modo que recorte y privilegie una figura sobre un fondo, el cual se "desvanece" así en una primera nihilización; "alguien" que permita comprender la espera de una presencia que no adviene y se da como ausencia; que explique las experiencias humanas del pesar y el arrepentimiento, del interdicto y la transgresión, experiencias todas que suponen una "comprensión" de la nada; que haga posible, en fin, la imaginación como actividad nihilizadora y la libertad como ese poder que horada cada momento actual nihilizando su ser pasado y proyectándolo hacia lo que todavía no es y quizá no sea nunca<sup>48</sup>.

Recordemos sucintamente lo que el pensamiento de Heidegger tiene que decir de esta nada que ya no es, como en Hegel, pura abstracción vacía; una nada que propiamente no es sino que se nihiliza y se descubre como fenómeno en la angustia. La angustia nos oprime cuando las cosas -y nosotros mismos en tanto que "cosas"- se alejan de nosotros y «se sumergen en una indiferenciación»<sup>49</sup>. Por primera vez nos encontramos *frente a* la nada, por primera vez *aprehendemos* la nada que somos *en* tanto que seres trascendentes a quienes se les escapa, dice Heidegger, «el ente en su totalidad». Ahora bien, «sólo porque la nada es patente en el fondo de la existencia, puede sobrecogernos la completa extrañeza del ente [...] como lo absolutamente otro frente a la nada»<sup>50</sup>. El hombre absorto en la experiencia cotidiana, que vive entre los entes y se afana en ellos, se "desvía" de la nada y olvida que la nada pertenece al ser mismo del ente. En otras palabras, sólo la nada hace patente el ente, como tal ente, para la existencia

humana. Después de todo, según conocida frase de Hegel, «el ser puro y la nada pura son uno y lo mismo», afirmación -se apresura a advertir Heidegger- que es exacta siempre que no la entendamos según el concepto hegeliano del pensar que hace idénticos el ser y la nada por su inmediatez e indeterminación. ¿En qué sentido, pues, habrá que entenderlo? En el sentido -y sólo en este sentido- de que «el ser es, por esencia, finito, y solamente se patentiza en la trascendencia de la existencia que sobrenada la nada»<sup>51</sup>. Lo cual significa que el *Dasein* es arrojado a un mundo que lo asedia cual un mar proceloso y, al mismo tiempo, es este mismo *Dasein* quien hace aparecer el mundo como mundo organizado en la experiencia objetiva, en un *trascender* que es un retroceso, una *toma de perspectiva* por la que surgen las distintas determinaciones del mundo dispuestas en torno suyo. Mas, ¿qué es el hombre para sí mismo? La existencia humana emerge allende el mundo, en la separación de lo que ella no es, en la distancia, como un «ser de lejanías»; en una palabra, emerge en la nada, sobre la cual está suspendido el mundo, como ese "Hombre-árbol" que pinta el Bosco sobre unas barcas desvencijadas surcando las aguas tenebrosas del abismo infernal, en el postigo derecho de *El Jardín de las Delicias*.

Ahora bien, ¿cómo pensar la nada? ¿como ese fondo infinito sobre el cual emerge la realidad humana y en el que las cosas estarían en *suspense* o, más bien, y tal es la opinión de Sartre, como la "realidad" humana misma, cuya negación radical hace presente el mundo? No hay que repetir las tesis fundamentales de *El ser y la nada*, de sobra conocidas por el lector<sup>52</sup>. Sólo queremos señalar que esta nada "nadificante" en ningún caso se puede entender como una nada extramundana: las negaciones operan dentro del ser, «dispersas en el ser, sostenidas por el ser», y son las que hacen posible el mundo como tal. Sartre insiste en que la nada se encuentra en el seno del ser e «infesta» el ser, pero no llega a ser fiel a esta idea al oponer absolutamente ambos conceptos y al hacer del ser todo en sí,

positividad o plenitud absolutas, sin fisuras, y del *para sí* negatividad pura. De ahí que Merleau-Ponty le haga ver, en primer lugar, que el mundo se presenta originariamente con los relieves y las lagunas del no-ser, pues ¿qué quedaría de un mundo despojado de todas las dimensiones, de todos los planos y perspectivas, un mundo en el que se «han borrado todos los posibles, todo pasado, todo movimiento; todos los atributos imaginarios o ilusorios»<sup>53</sup>? Si le sustraemos toda su *profundidad* no queda del ser sino la abstracción de su plenitud absoluta. Con lo cual volvemos al comienzo del problema: existir como mundo es hacerlo como mundo *visto* o percibido, «y no puede ser de otra manera», sentencia Merleau-Ponty. Pero es preciso mostrar al mismo tiempo que el *para sí*, que es negatividad y profundidad, posee asimismo la «carne» del *en sí*, la opacidad de lo sensible. La «capa del ser-para mí» revela, por un lado, la «profundidad del ser en sí» y, por otro, la «opacidad del ser para sí». En efecto,

Toda la superficie del ser está envuelta por una visión del ser que no es un ser, que es un no-ser [...] si el ser es todo en sí, sólo lo es en la noche de la identidad, y mi mirada, al sacarlo de ella, lo destruye como ser; y si el Para-sí es negación pura, ni siquiera es Para-sí, se ignora por no tener en sí nada que saber.<sup>54</sup>

De este modo, después de haber reconocido en la cosa una realidad "para sí", una profundidad que no la saca de su ser cosa, es preciso admitir ahora un "en sí" del para sí. Veamos cómo se realiza esta reversibilidad en la visión, que convierte -escribe Merleau-Ponty- «el *En-sí* en mundo visto y el Para-sí en para-sí hundido en el ser, *situado, encarnado*»<sup>55</sup>.

### **I.3.2. *Lo visible y lo invisible***

Enfoquemos la cuestión, una vez más, desde la experiencia del pintor. Operación esencial al pintor, la visión es, como el lenguaje, una acción a *distancia*: introduce la separación que hace posible la

alteridad, necesaria para la presentación de un mundo que de otro modo se anularía como proximidad absoluta e indiferenciada. La visión encarna el conocimiento en su esencia realizante o trascendente, en el sentido de Sartre de un hacer nihilizador que hace que haya un "ser-ahí" de lo conocido<sup>56</sup>. Por la mirada cada cosa se instala y dispone ante nosotros para formar un espectáculo, espectáculo que se ordena siempre según una perspectiva, según un *como si*. Se trata de ese "brazo de no-ser" del que habla Merleau-Ponty por el cual cada parte del mundo adquiere su perfil propio y llega a coexistir con las demás.

En cierto sentido se puede comparar la visión con la acción del Dios creador, ese Dios "testigo" y contemplador simbolizado por el ojo: el mundo se hace por la palabra -la otra forma de acción a distancia-, la palabra que aparece en un principio asociada a la luz «luce en las tinieblas»<sup>57</sup>. *Fiat lux*, y se hizo la luz, ese ámbito de manifestabilidad que dio lugar al mundo. Mas la creación del mundo introduce en cada momento la dualidad, lo que, al pensar neoplatónico, se entiende como la separación de dos términos, la inteligencia y el objeto inteligible, transposición en el orden del *nous* de lo que diariamente acontece en el ámbito de la visión: separación, que a la vez que distancia es lazo de unión entre el ojo que ve y el objeto visto por el ojo. Es esta distancia la que confiere al mundo la profundidad y el grosor que le son característicos, su diversidad de planos, sus dimensiones, sus perspectivas.

Pero si la visibilidad nace de la distancia, ¿cómo hemos de pensar ésta? Si no participa, lo que resulta evidente, de la naturaleza de la cosa, si *no es* algo, ni siquiera en el sentido trascendental de una condición de posibilidad del mundo en general, ¿es acaso nada? Es la pregunta que luego habremos de hacernos con Heidegger a propósito del "ser" del lenguaje. Por de pronto, ¿por qué no aceptamos la propuesta de Merleau-Ponty y hablamos, «más que del

ser y de la nada, [...] de lo visible y lo invisible»<sup>58</sup>. Nos parece adecuado, toda vez que se trata de aplicar este pensar a la experiencia del pintor. Parece, en efecto, que hay ventajas para hablar así, que hay un poder invisible que gravita sobre las cosas y las penetra creando huecos y perspectivas, figuras y fondos, un arriba y un abajo, lo próximo y lo lejano, las normas, las desviaciones, los "ejes secretos" en torno a los cuales se organiza el mundo como abertura y dimensionalidad. La visión es ese órgano "mágico" de posesión a distancia por el cual se realiza la articulación de un mundo. La mirada aparece así como lazo de unión, como nudo o sutura; lo invisible se convierte en el «armazón de lo visible», dice Merleau-Ponty, lo que no se puede ver, no porque *de hecho* sea invisible, como algo que estuviera oculto pero pudiera dejar de estarlo en cualquier momento cuando las condiciones fácticas cambien, sino porque escapa por completo a su alcance. Lo que la visión no ve no lo ve precisamente porque es visión, porque es lo que hace que se vean las cosas. Lo invisible no es, por tanto, un «en sí no-visible» definido como ausencia objetiva, es decir, como «presencia objetiva *en otra parte*»; es el reverso de lo visible, un hueco o un pliegue en lo visible, eso que brota, al decir de Merleau-Ponty, de la «hendidura del ser»<sup>59</sup>.

Ahora bien; es importante entender esta apertura al mundo que nos ofrece la visión como una apertura que surge y se produce desde el interior del ser mismo. En otras palabras, el testigo, la mirada, se injerta en un ser que requiere de ella para su advenimiento y expresión, como si, en palabras que recuerdan el lenguaje de Heidegger, su destino fuera el de aceptar esa llamada del ser para "reanudar" o "acabar" una "intención extraña". El mismo lazo que mantiene unido el mundo por la mirada nos liga a este mismo mundo. Significa esto que podemos variar de punto de vista, situarnos de diversos modos en relación al mundo que ocupamos, pero lo cierto es

que estas perspectivas las vivimos como perteneciendo al horizonte de un mismo ser del cual no podemos dejar de formar parte. A este respecto encontramos en Merleau-Ponty una elaboración personal del concepto husserliano de *Lebenswelt*. El mundo vivido es el mundo imperfectamente determinado de la experiencia pre-predicativa: cada experiencia individual supone un «horizonte experiencial», un determinado campo de posibilidades que incluye, al mismo tiempo, un «horizonte interno» de experiencia posible acerca de lo mismo (lo que nos permite ir siempre más allá de lo dado *prima facie* hacia sus distintas variaciones o determinaciones) y un «horizonte externo», abierto e ilimitado, que establece una red de relaciones entre los distintos objetos, pertenecientes todos a un mismo mundo espacio-temporal<sup>60</sup>. Por ello no tarda en restablecerse la creencia en un mundo, cuando por la des-ilusión aprendemos a convivir con la fragilidad de lo real e incluso, en la angustia, llegamos a experimentar la ausencia de mundo. Que lo que llamamos *realidad* es engañoso no es menos cierto que el hecho de que al disiparse una ilusión y ser sustituida por otra, la «una encaja tan bien en el sitio que ocupaba la otra» que han de ser reconocidas como variantes del mismo mundo. Como escribe Merleau-Ponty,

Ante una apariencia perceptiva no sólo sabemos que puede "estallar", sabemos además que si lo hace es porque otra la sustituye tan bien que no queda rastro de ella; en vano buscamos en esta roca gredosa lo que *era* antes una pieza de madera pulimentada por el mar.<sup>61</sup>

Cada apariencia es una posibilidad o variante de un mismo "terreno universal" de manifestabilidad; su ruptura y sustitución por otra no debe servirnos de excusa para desautorizarla sin más o negarle todo viso de "realidad"; por el contrario, ha de valer para reconocer la inagotable riqueza de posibilidades de este «ser de promiscuidad». En este sentido, las distintas percepciones -como también, en otro orden de cosas, los distintos momentos de la historia de la pintura- no son intentos fallidos de determinación del mundo, sino diferentes



y sucesivas aproximaciones a él. A sabiendas, eso sí, de que estas inspecciones sobre las cosas nunca son plenas ni totales; que ese «terreno universal» al cual pertenecemos permanece siempre, en su profusión indefinida de perspectivas, oculto en su totalidad, inacabado y abierto.

¿Qué es entonces *lo primero*? Ni el ser puro ni la nada pura, sino el horizonte mundanal poblado virtualmente de todas las visiones que podamos tener de él; el lugar fluido donde cristalizan las diversas apariencias, el campo reticular de múltiples entradas que «no puede ser contemplado desde fuera y en lo simultáneo, sino que ha de ser efectivamente recorrido»<sup>62</sup>. Nos preguntaremos cómo el arte despeja con su trazo abriente su propio cauce, cómo, por su gesto revelador, «se encuentra a sí mismo avanzando y demuestra que el camino es viable construyéndolo»<sup>63</sup>.

"Carne de mi propia carne", de alguna manera, por tanto, es el mundo el que se ve y habla en mí, el que "encomienda" a mi percepción y a mi lenguaje su en apariencia paradójica automanifestación. Más que de negatividad habría que hablar de *profundidad*, pues, como escribe Merleau-Ponty,

Las negaciones, las deformaciones de perspectiva y las posibilidades que me había acostumbrado a considerar como denominaciones extrínsecas han de ser reintegradas en el Ser, el cual está como escalonado en el sentido de la profundidad, se oculta a la vez que se revela y es abismo y no plenitud.<sup>64</sup>

Tal **es** el ser profundo, polimorfo, "vertical", que ninguna descripción agota y en el cual ya estamos inmersos al mirar y al hablar. Con esto Merleau-Ponty se aleja tanto de las tesis idealistas como realistas, pues lo que llamamos *experiencia* lleva ya en sí cierta trascendencia por cuanto «en sí misma ya es diferenciación, articulación, estructuración, y en cierto modo, reclama el lenguaje»<sup>65</sup> y la mirada, los cuales, a su vez, son experiencia. De alguna manera el lenguaje y la mirada saben que no interrumpen una immediatez que

sin ellos sería perfecta. Existe en el ser algo así como una "necesidad de palabra" (palabra des-veladora), pero también en la palabra una exigencia de ser. Mas, ¿qué hay de esa "masa silenciosa" del ser que no pertenece al orden de lo decible? Precisamente aquí radica la insólita hazaña del *lenguaje* (del poeta o del pintor): repetir el misterio del ser más allá del movimiento de las significaciones, obligar al ser a decir «lo que en su silencio quiere decir»<sup>66</sup>.

Pero no lo diría si no fuese el ser un ser en operación, si no se inscribiesen en él las perspectivas, las sombras, los reflejos, las distintas articulaciones entre las luces, las cuales, de forma concreta y parcial, por tanto siempre inacabada, manifiestan una pluralidad de variaciones posibles de un mismo campo. El mundo es el campo promiscuo de las perspectivas y como tal no es finito ni infinito, no es positividad simple ni ser puesto idealísticamente por el pensamiento: es la tenencia en su indefinición radical de todas las perspectivas que se manifiestan y realizan en un hacerse. Por ende, el ser sólo puede describirse como ser-visto o ser-revelado, pero a la manera como describe el pintor su experiencia: no es la "subjetividad" la que ve las cosas, son las cosas las que realizan su visión en nosotros, tal es la impresión -como veremos- que sorprende a menudo al pintor de ser espiado por ellas.

La percepción del mundo exige que lo visible esté impregnado de una *contextura* invisible, requiere que lo visible quede así trabado por las redes de lo invisible que «descubre y oculta», como esa hondura o "interioridad" de lo sensible de la cual ésta no puede desprenderse. La articulación, la atmósfera de un paisaje o de su "representación" en un cuadro, constituye un dominio de líneas y de colores, un campo de tensiones, de simpatías y antipatías entre los distintos elementos que lo componen, de ejes que no son ni pueden ser visibles, siendo, no obstante, lo que hace visible el espectáculo, lo

que está detrás y entre las partes que lo forman, abriendo «un surco que se va trazando mágicamente ante nuestros ojos, sin que nadie lo trace»<sup>67</sup>. Una invisibilidad que no es ajena a lo sensible (a la «carne», dirá Merleau-Ponty), puesto que lo habita y lo sostiene, como "reserva" inagotable, reverso permanente del mundo visible<sup>68</sup>.

Una vez más aparece la pintura como un lugar privilegiado para vivir ese "otro lado" de lo visible que constituye no obstante su *interioridad*, precisamente eso invisible que hace que veamos. Si el pintor experimenta como nadie este "dentro" (que no se opone a un "fuera" sino como el reverso de una misma moneda) es porque dedica su vida a aprender a ver: ve en efecto cómo surge una dimensionalidad que no estaba en los colores de su paleta. Descubre el inefable proceso por el cual el cuadro va adquiriendo vida a través de las nervaduras, de los "goznes" en torno a los cuales los pigmentos se articulan. Así, por la alquimia de los colores, el rojo se convierte en "rojez" que abre de repente un campo de iluminación, contagia a los otros colores e instaaura un mundo, una atmósfera propia que es previa a las cosas, a las que dota de una determinada posibilidad de expresión, como el tono en el que está escrita una obra musical confiere a cada nota un "nivel" peculiar, tan peculiar como es siempre un *mundo*. Tal color, por ejemplo el azul, cuando se convierte en color de textura deja de ser visible como tal, se "mezcla" con los demás colores a lo que "arranca" de la inexpressión de su ser inerte dotándoles de un sentido: el de la *ingravidez* y la transparencia de lo azulado dominante.

Pero es muy probable que si interrogamos al pintor y le preguntamos de dónde surgen tales articulaciones, nos responda que de las cosas mismas, pues no parece dudar de que su mirada forma parte de la realidad visible "pre-intencional", de que, como atestigua Max Ernst, no hace más que «circunscribir y proyectar lo que se ve en él» (en el mundo visible)<sup>69</sup>. El pintor que, como cualquier mortal, vive sobre el abismo de su carencia o falta originaria, ha comprendido que

su visión no se hace ni se puede hacer en el sujeto, que de alguna manera, por tanto, emana de las cosas mismas, que hay un poder invisible que atraviesa y engloba lo visible: esa secreta palpitación que hace decir a Cézanne que «la naturaleza está en su interior». El pintor probablemente estaría de acuerdo con tomar al pie de la letra la llamada *inspiración*: como escribe Merleau-Ponty, «hay verdaderamente inspiración y expiración del ser, respiración en el ser, acción y pasión tan poco discernibles que no se sabe más quién ve y quién es visto, quién pinta y quién es pintado»<sup>70</sup>. ¿Quién no ha sentido alguna vez en un bosque que no era él quien miraba sino el bosque el que le miraba a él, que no era él quien escuchaba, sino los árboles quienes le escuchaban a él? No son casuales las coincidencias a este respecto de tantos pintores. En un dibujo del Bosco conservado en el Museo del Estado de Berlín-Dahlen que lleva como título *El bosque que oye y el campo que ve* (fig. 1) se expresa la misma vivencia que encontramos en un Klee, de la que André Marchand se hace eco:

Ciertos días he sentido que eran los árboles los que me miraban, que me hablaban [...] Yo estaba allí, escuchando [...] Creo que el pintor debe ser traspasado por el universo y no querer traspasarlo [...] Espero estar interiormente sumergido [...] Quizá pinto para surgir.<sup>71</sup>

La mirada asiste desde dentro a la gestación de lo visible. El gesto del artista *hace visible*: lo que significa «hacer hablar al espacio y a la luz que están ahí»<sup>72</sup>. Pero ver el pintor, ¿no es ver más allá de la "envoltura" de las cosas? Ver el pintor es *realizar la gestación de lo visible en lo invisible*. He aquí por qué la visión, especialmente si es mirada del artista, no sea un simple mirar; por qué se convierte en gesto que realiza el "ser de trascendencia", la distancia que diferencia y enlaza los distintos seres de este mundo promiscuo. Pero si el pintor sabe, cuando da vida al lienzo o a la tabla, que su mirada nace, como "por concentración", de las cosas mismas, también comprende que esa mirada es el correlato imprescindible de un mundo que sin ella no sería mundo; sabe

calladamente que, sin ser una "conciencia constituyente", tampoco es una cosa más entre las cosas, que no es como esta silla que ahora ve reposando en sí misma, encerrada en los confines de sus propios límites. Sabe que por la misma necesidad que puede dirigirse a todas las cosas, no se puede quedar en ninguna. Porque si *el mortal* puede disponer el escenario, las luces y el entramado de la manifestación de un mundo, es porque sufre un desfondamiento radical que es lo que hace que pueda tender a todas las cosas sin fijarse en ninguna, desearlo todo sin poder quedar satisfecho con nada. Puede imaginarse también nuestro ser propio como *huevo* u *oquedad* trágica, como veremos como ese *Árbol-huevo* u *Hombre-Árbol* que representa el momento culminante de la composición bosquiana. El artista -y más concretamente, como veremos, el artista *saturnino* o *melancólico*- vive en sus propias carnes las consecuencias de su navegación a la deriva en una barca desvencijada que surca el abismo sin fondo. Que sea abismo quiere decir, no sólo que *el mortal* no está nunca consigo mismo, «que lo encontramos junto o a partir de las cosas (...), que es abertura, la otra extremidad invisible del eje que nos fija a las cosas y a las ideas»<sup>73</sup>, sino también que, precisamente por ello, surge como fundamento sin fundamento del aparecer arbitrario y gratuito de eso que podemos llamar un *mundo*. Este ser deshauciado, fuera permanentemente de sí mismo, este ser que no es del todo ser, si por ser entendemos plenitud entitativa, que no encuentra centro que le sirva de **apoyo** y equilibrio, cuyo desarraigo natural supone no poseer ningún condicionamiento que pueda definitivamente centrarlo y darle un sentido, se ve obligado por ello a ser *libre*, libre para "construir" un mundo, esto es: para *recibirlo*, diría Heidegger, en lo abierto de un Claro (*Lichtung*). Estar abierto al ser de las cosas y a nuestro propio ser sólo puede significar que este abismo que soy yo horada la carne del mundo, abre un surco en el terreno del ser, surco que no nos viene hecho de ninguna parte, sino que estamos condenados

1



2





a trazarlo cada uno de nosotros, ininterrumpidamente mientras haya vida, obrando con nuestros ojos y con nuestras manos sobre la tierra negra de la ocultación.

Por su lado, el pensamiento de Heidegger, que con respecto al de Merleau-Ponty gana en radicalidad lo que pierde en concreción, no se aleja del hilo de estas consideraciones. El pensador alemán llama a este abismo «acontecimiento de transpropiación» (*Er-eignis*), que une al hombre y al ser en su mutua pertenencia (*Zusammengehören*). Tal copertenencia sería difícil de afirmar si se pensara en el hombre como en algo determinado, como una cosa más que ocupa una parte del ser; mas no si por ello se entiende la relación mutua entre el ser y algo que no es propiamente un algo, que no es nada *determinado*: el ver, el hablar, el pensar. Solamente si el ser se da en el ver, en el hablar, en el pensar, puede presentarse y por consiguiente durar. Puede decirse lo mismo del lenguaje que de la visión. «Si pensamos rectamente -escribe Heidegger-, nunca podremos decir de la palabra: ella da (*es gibt*) (...) La palabra: la donante (*das Gebende*)»<sup>74</sup>. La palabra, que comparte con la visión su esencia *trascendente*, pertenece al ser, se inscribe en el ser; pero esta pertenencia resulta mutua:

En todo esto algo resulta claro: que el hombre no es anterior, ni tiene por tanto ninguna preeminencia respecto al ser, pero el ser mismo tampoco tiene esa preeminencia, porque "depende de...", pues necesita de un claro (*Lichtung*) para llegar a ser presente. Hombre y ser necesitan ese claro donde pueden transpropiarse: pasar a ser propios el uno del otro.<sup>75</sup>

La visión, como el lenguaje, se inscribe en el ser como su juntura, pertenece a él como su lugar de reunión, manteniendo en «estado de patencia, de delimitación y constancia» lo que de otro modo quedaría oculta en su dispersión. Ser hombre, concluye Heidegger, es aceptar el destino de abrir un mundo, es *percibir* en el sentido etimológico de admitir la aparición, no como simple recepción pasiva sino como puesta-en-obra de la aparición, como realización del desocultamiento y conservación frente a lo que permanece oculto<sup>76</sup>.



Para pensar esta copertenencia, en toda su radicalidad y concreción, permítasenos volver a la pregunta sobre la que no dejó de pensar Merleau-Ponty durante toda su vida y de la que nos dejó un conmovedor testimonio en el libro abierto que se encontró en su habitación la tarde de su muerte, la *Dióptrica* de Descartes. Nos hacemos de nuevo la pregunta: ¿qué es ver? Ahora bien, el camino que nos llevaba del "en sí" a lo profundo y que había puesto el ser en perspectiva, debe recorrer también el sentido inverso. Ahora el vidente que soy puede ser visto y tocado. Cuando mi mano derecha toca mi mano izquierda, cuando mi cuerpo se ve viéndose y tocándose entre las cosas, de suerte que como visible y tangible es reintegrado en ellas y como vidente y "tangente" las domina todas, comprendemos que eso que Merleau-Ponty llama «carne» -en un sentido que no aparece en la tradición filosófica, acaso sí en la experiencia del pintor, y que lo vincula esencialmente a lo *sensible*, ya sea como "visibilidad universal", ya como "tangibilidad universal"- es el «enrollarse lo visible en el cuerpo vidente, lo tangible en el cuerpo tangente»<sup>77</sup>. Esta reversibilidad interminable del sentir y de lo sentido, este quiasmo experimentado en cada apretón de manos, explica, al mismo tiempo, la «exterioridad del mundo para el cuerpo que se abre a él, la distancia de las cosas que tiene ante sí, su absoluta alteridad, su repliegue fuera de lo que capta y su implicación en lo visible, la vuelta de lo visible sobre sí mismo que le constituye a él como vidente, ~~lo~~ hace percibir el fondo mismo del ser al que se adhiere»<sup>78</sup>. Estamos ~~envueltos~~ en una relación donde vidente y visible, sujeto y objeto, interno y externo se implican mutuamente sin llegar a coincidir. Ver y poder ser visto, tocar y poder ser tocado es abrirse a lo visible "por dentro", es empezar a comprender, por y a través del cuerpo, que hay una visibilidad vivida como más antigua que nosotros, que la mirada con la que recorremos y dominamos las cosas se hace de alguna manera en ellas, pues ya forma parte de esa carne englobante

que todo lo "tapiza". Explicábamos la visión por el abismo. Sólo que un abismo, agrega Merleau-Ponty, tiene sus bordes que lo perfilan y delimitan. Ver, pues, no es sino abrirse al mundo por el cuerpo, una abertura o dehiscencia en la carne del ser. Y si el mortal nace ya desgarrado, de manera que no se realiza esa coincidencia siempre inminente, siempre deseada, pero nunca lograda, entre el en sí y el para sí, entre mi mano tocada y mi mano que toca, entre un momento de mi vida y el momento siguiente, es porque este hiato que somos, frágil, poroso, quebradizo, surge con una escisión interna que no es empero vacío ontológico sino -como veremos- vacío activo.

#### **I.4. La obra de arte como apertura de un "mundo"**

##### **I.4.1. Fenomenología de lo posible**

Concluíamos que ese "terreno universal" que incluye virtualmente todas las perspectivas, no se da de una vez por todas, como totalidad plena y acabada de una presencia simultánea, sino como ser temporal que ha de ser «efectivamente recorrido». Estas consideraciones habrán de llevarnos a una fenomenología de la creación artística y la figuración. A este respecto resulta para nosotros de sumo interés la «poética de lo posible» o «hermenéutica fenomenológica de la figuración» propuesta por Richard Kearney, de la que pasamos a resumir las tesis fundamentales.

Kearney parte de la crítica heideggeriana de la metafísica tradicional como presencia auto-subsistente, eterna y atemporal del ser; definición onto-teológica del ser que desemboca necesariamente en el modelo dualista característico de la metafísica, que opone el mundo temporal, sensible y mudable al mundo eterno, inteligible e

inmutable. Dualismo que en el plano ontológico contrapone el ser al no-ser y la presencia absoluta a la ausencia absoluta; en la esfera ética contrapone el bien al mal, y en la estética lo bello a lo feo. De manera que sólo lo patentizado plena y cabalmente es bueno -y bello-. Pues bien; semejante metafísica sólo puede ser superada por una filosofía «fenomenológico-hermenéutica» de «lo posible como fuente última del ser y el no-ser». Tal es la propuesta de Kearney, que desarrolla a partir del pensamiento de Husserl, Heidegger y Ricoeur, fundamentalmente.

Al describir fenomenológicamente al hombre como una «trascendencia finita comprometida en un juego temporal de presencia-ausencia», como una existencia creativa («figurante», dice Kearney, a la vez que «figurada») que «se ausenta de lo que está presente, a fin de volver presente lo que está ausente»<sup>79</sup>, se hace gravitar toda nuestra experiencia del mundo (perceptiva, imaginativa y significativa) sobre *lo posible*, así como sobre «la imposibilidad de la posibilidad de una presencia totalizadora». La conciencia no es sino este «éx-tasis» o «adelantamiento temporal de lo que es dado actualmente hacia un horizonte posible siempre por venir». Tendremos ocasión de ver a este respecto cómo la conciencia imaginante (*figurante*) de un pintor *visionario* como el Bosco conjuga en su obra este doble juego temporal: por una parte, el proceso de desintegración -apreciable incluso en su técnica- que afecta a la realidad dada, torna de **algún** modo *ausente* ("nihiliza") la presencia; por otra parte, en sus *visiones* "escatológicas" e "infernales" hace presente lo ausente (los *novísimos* o postrimerías que en el Bosco adquieren la forma de un pensamiento original).

Precisamente esa «totalidad del horizonte del sentido» (de los infinitos posibles) constituye «lo infinitamente otro» que posibilita la figuración extática del hombre como «deseo de lo infinito» -según las palabras de Levinas- y por consiguiente «la imposibilidad misma

de una presencia adecuada»<sup>80</sup>. Como aclara oportunamente Kearney, «En tanto que infinitamente otro, el *posse* no podría ser comprendido según las categorías metafísicas de la *possibilitas* lógica (Leibniz) o de la *potentia* física (Aristóteles) o incluso de lo "posible" evolutivo de la duración temporal (Bergson)», sino como «lo posible pre-existente a toda presencia o presentación de lo real»<sup>81</sup>; esto es, como ocultación o «alteridad irreductible del sentido». Lo que hace posible, por una parte, nuestra existencia como "creación" (*figuración*) incésante de sentido o «trascendencia extática» hacia lo posible que se oculta siempre como totalidad; y, por otra parte, esta alteridad «irreductible a toda presencia intuitiva», hace que no podamos volver presente lo *siempre otro* del infinito horizonte del sentido más que *figurativamente*, esto es, «como si estuviera presente aquí y ahora»<sup>82</sup>.

Pero es preciso acotar todavía más la noción de lo posible. Primeramente aclaremos, para distinguir este concepto del de perfectibilidad que está implicado en las interpretaciones éticas o religiosas del mismo (tal, en último término, como veremos, la de Kearney), que -como señala Nicola Abbagnano, autor de una *Filosofía de lo posible*-, «lo posible no está necesariamente relacionado con la mutación, el devenir, el progreso, etcétera, o en general con ninguna concepción del ser como movimiento»<sup>83</sup>. La inmovilidad -y el no ser mismo- es también un posible. No se puede confundir tampoco lo posible con lo *virtual* (la *potencialidad* en el sentido aristotélico) que «en cuanto *preformación* y *predeterminación* de lo *actual*», excluye lo posible. En realidad, como aclara Abbagnano,

El uso de la categoría de lo virtual, al implicar la superioridad del acto, es decir, del presente que, precisamente en su virtualidad, se considera presente y operante incluso donde en apariencia no lo es, lleva a reducir la temporalidad a la contemporaneidad, o sea, a un presente eterno o a la eternidad. Y, a su vez, esta reducción implica la conservación integral del ser y la garantía contra toda pérdida o extravío, total o parcial.<sup>84</sup>

La categoría de lo virtual implica, en efecto, un «desenvolvimiento longitudinal del ser», y, en cuanto tal, se refiere al ser en movimiento o despliegue in-finito. Por el contrario, lo posible es una «categoría finita y de lo finito». Lo posible es finito, en primer lugar, porque lo posible *puede* no ser, posibilidad que nos recuerda los límites de lo posible y finito, que por lo mismo es siempre concreto, individual; y, en segundo lugar, porque «excluye que lo posible puede presentarse jamás bajo la forma de una totalidad absoluta, por ejemplo, como "conjunto de todas las posibilidades"»<sup>85</sup>.

Lo posible es finito y, sin embargo, inagotable. No podemos menos de reiterarlo: lo posible no puede jamás agotarse en lo dado; es lo otro inagotable que se *da* al hombre y que éste no puede hacer surgir más que parcialmente; o, como diría Heidegger, es el ser que, al "iluminar" un ente en particular, se oculta como totalidad; es, en fin el ser promiscuo que contiene virtualmente todas las perspectivas de Merleau-Ponty. Nuestro ser propio no consiste sino en esta acción *poética* que crea y re-crea de nuevo lo posible sin agotarlo jamás: poética en el sentido original de creación del vocablo griego *poiêsis*. Nosotros percibimos, imaginamos, "significamos" o realizamos (en el sentido también del hacer-práctico, ético y social) cualquier cosa *figurativamente*. Kearney explica la elección del término "figuración" por su etimología: del latín *figo-fingere-fictum*, contiene el sentido de un «~~crear~~/hacer activo y originario». Pero figurarse algo es verlo ya «*como esto o aquello*, porque ningún "esto" o "aquello" es jamás suficiente para captar la cosa en toda su plenitud»<sup>86</sup>. La vieja teoría de la verdad como *adecuatio rei et intellectus* resulta inapropiada para una conciencia temporal a la que no le es posible la experiencia total y sincrónica. De ahí que toda figuración, pero sobre todo la figuración percipiente que se apeg a lo dado y establecido, sea siempre inadecuada. Comprobaremos que en este principio se apoyan

ciertas estéticas medievales que ven en "lo feo" -y especialmente en lo monstruoso-, antes que en la belleza sensible, el mejor medio de expresar el misterio incommensurable de la Divinidad, por lo que será menester completar con la fantasía o imaginación las "inadecuadas" representaciones sensibles.

En cierto sentido esto es lo que dice Husserl cuando escribe que «las imágenes libres tienen un privilegio por relación a las percepciones» desde el momento en que la «conciencia imaginante deja atrás el estado actual de las cosas para descubrir la dimensión nueva de las posibilidades esenciales»<sup>87</sup>. Dicha conciencia (para la cual Kearney reclama un nombre nuevo que supere el clásico dualismo de lo real y lo imaginario que reduce la imaginación a mera reproductora o productora de copias, a saber: «figuración» o conciencia «figurante»), dicha conciencia, añade Husserl, «crea el arte para liberarse de la experiencia de los hechos, con el fin de descubrir de este modo lo que no es dado en nuestra experiencia actual». Sin duda es posible encontrar alguna relación de esta conciencia imaginante con aquella imaginación extática que el viejo Platón coloca en las antípodas de la imaginación *mimética*, y que se caracteriza por la "verdad profética" de sus "imágenes visionarias" (*phantasmata*), de manera que el hombre inspirado, poseído por la locura divina y el entusiasmo, posee el don de la adivinación (*Timeo*, 71c-e) y de las visiones extáticas (*Timeo*, 72b), en las cuales se muestra al hombre, si bien es cierto que con independencia de su voluntad (*Sofista*, 266b), la Verdad divina. Inspiración profética y visionaria que la tradición creía propia de los espíritus melancólicos, precisamente aquellos que parecían ausentarse o distanciarse de la realidad presente y que -cual era el caso, como veremos, del Bosco o Durero- imaginaban los temblores apocalípticos y los fuegos "infernales".

Los monstruos y seres fantásticos del Bosco (¿Y no es también la metamorfosis, en cierto sentido, el deseo imposible de ser todos los

seres y todos los instantes, una imagen poética del tiempo que persigue aprehender éste en su totalidad sincrónica, esto es, en último término negar el tiempo? Se trata del mismo anhelo de infinitud que encontramos en la vocación proteica del artista-actor, como luego veremos a propósito de la óptica teatral del Bosco.); estos monstruos pueden en parte ser comprendidos a partir de la noción husserliana de «variación libre», como «la capacidad de variar libremente, al nivel reflexivo de la figuración significativa o imaginante, las posibilidades infinitas de una cosa», transformando de algún modo «la percepción real en el reino del como si». Dicho de otro modo, «desplazamos la percepción actual en la perspectiva de la no-actualidad o del *como si*. Alejados de esta manera de toda facticidad (...) cada hecho puede considerarse simplemente como la ilustración de un posible entre otros»<sup>88</sup>. Ninguna «multiplicidad sintética» es capaz de efectuar una «presentación integral». Tan sólo la confluencia continua de las distintas «figuraciones», «re-figuraciones» y «pre-figuraciones» (perceptivas, imaginantes, significantes) «nos permite - dice Kearney- figurarnos las cosas *como si* ellas fueran "verdades eternas"»<sup>89</sup>. Mas esta identidad absoluta, esta «presencia eterna e idéntica a sí misma», no puede funcionar al nivel reflexivo más que como un ideal: el ideal de la «auto-aprehensión plena y total de un objeto»<sup>90</sup>.

Ideal, empero, que es siempre problemático, pues lo posible en cuanto *tal* implica, como escribe Abbagnano, «indeterminación, inestabilidad, caducidad, peligro o riesgo»<sup>91</sup>. Veremos cómo tras la ambigua *figura* bosquiana del monstruo se oculta la voluntad de alcanzar este ideal mediante dispares asociaciones o hibridaciones insólitas entre los reinos más alejados del ser, pero, al mismo tiempo, la impotencia de esta voluntad para realizarlo, como corresponde a un ente *finito*, esto es relativo a un *fin*, *mortal*, cuyo ser implica siempre la posibilidad de su no ser. Después de todo el

«ser total» de la vida no está completo sin la muerte. El monstruo bosquiano aparecerá así, en su aspecto esencial de *pre-sagio*, como un enigma que habrá que interpretar: un problema, un interrogante, una amenaza, un peligro, y más exactamente, un peligro absoluto. Tales serán, como trataremos de mostrar en esta tesis, los *monstruos de la melancolía y del fin del mundo*, monstruos *apocalípticos* del desengaño que delatan toda seguridad o garantía como ilusoria, incluida la posibilidad de una muerte *cierta*, pues la *certeza* de la propia muerte no es nunca una certeza apodíctica ni empírica: el *monstruo* del Bosco *muestra* -como el pre-sagio que es siempre relativo a una posibilidad, "relativo al fin"- lo que no se muestra nunca «ante los ojos», «la posibilidad de la absoluta imposibilidad del "ser-ahí"». No estaría, en efecto, completo este bosquejo de una fenomenología de lo posible, si no hiciésemos referencia a la conocida descripción que hace Heidegger de esta posibilidad extrema del *mortal*, «nuestra posibilidad más peculiar, irreferente, cierta y en cuanto tal indeterminada, e irrebasable»<sup>92</sup>. Posibilidad *cierta* del «ser relativo a la muerte» pero a la vez indeterminada, pues es posible a cada instante; por eso la muerte, *mi* muerte, es siempre muerte diferida, aplazada, in-terminable (¿y no es acaso el infierno, y en particular como veremos el infierno bosquiano, el lugar de la muerte in-terminable?). Posibilidad por tanto que no excluye lo posible en la pre-determinación ni en «el *esperar*», sino que pertenece al hombre en cuanto «*ser relativamente a una posibilidad*»: no es -como la *potencialidad* aristotélica- la preformación de lo actual, ni -como la *espera*- «un desviar la vista desde lo posible hacia su posible realización».

En el «ser relativamente a la muerte», por el contrario y si es que ha de abrir, comprendiendo, la caracterizada posibilidad en cuanto *tal*, ha de comprenderse la posibilidad sin debilitación alguna en cuanto *posibilidad*, ha de desarrollársela en cuanto *posibilidad*, y en el conducirse relativamente a ella ha de aguantársela en cuanto *posibilidad*."

De hecho, añade Heidegger, la muerte (como la posibilidad de la



imposibilidad de la existencia), «no da al "ser ahí" nada que realizar, ni nada que como real pudiera ser él mismo». Estamos de acuerdo por tanto en que «Por su esencia misma no ofrece esta posibilidad punto alguno en que apoyarse para ser pendiente de algo, "figurarse" la posible realidad y gracias a esto olvidar la posibilidad»<sup>94</sup>; salvo, quizás, el "apoyo" imaginario de esas figuras de la inexistencia y la imposibilidad que son los monstruos bosquianos, puras presencias fantásticas. Lo que nos angustia -y podemos decir que los monstruos de Jerónimo Bosch nace originariamente de esta angustia- es aquello que, como un interrogante (tal el enigma mortal de ese monstruo emblemático que es la Esfinge, como veremos), crea un hueco, una zona de vacío, en el corazón mismo de lo presente o "real".

*Mas el encontrarse capaz de mantener patente la amenaza constante y absoluta que para el ser más peculiar y singularizado del "ser ahí" asciende de este mismo, es la angustia. En ésta se encuentra el "ser ahí" ante la nada de la posible imposibilidad de su existencia."*

Hemos visto en el Bosco al pintor de esta amenaza: de la más radical posibilidad como amenaza suspendida. Posiblemente nadie como él ha sido capaz de hacer visible lo invisible, de *mostrar* -como sólo el monstruo lo puede hacer- lo que sólo se da como oculto o ausente.

#### **I.4.2. De lo opaco y lo perspicuo**

Lo anterior puede ayudarnos a comprender la esencia de la obra de arte y lo que significa que ésta, conforme a su esencia, *abre un mundo*.

Cuando los pintores recurren en los mosaicos y en los frescos a fondos de oro, o los constructores de las catedrales góticas transforman los muros en vidrieras, de alguna manera *hacen patente* lo sagrado. Cuando Lucas Cranach aporta el atuendo al desnudo femenino, *acentúa* su desnudez. La pintura no representa lo visible, decía Paul

Klee, la pintura *hace visible*. Vemos la luz de media tarde con el Veronés, la tempestad con *Il Tintoretto*, la severidad moral de los temperamentos humanos con Durero y la íntima unción con Fra Angélico. Vemos la "verdad" de Velázquez o la vibración de lo visible convertido en dimensión metafísica con Van Eyck. Hemos visto las carnes encendidas con Rubens o Renoir, y la profundidad de los paisajes con Patinir; con Cézanne conos, cilindros y esferas en la naturaleza, y si con este pintor captamos la eternidad de las imágenes coexistentes de los objetos, con Monet en cambio pudimos presenciar los efectos lumínicos del instante fugitivo. Degas y Velázquez nos hicieron ver los efectos transitorios de lo real; Picasso su esencia cubista; Van Gogh, la vida terrosa de los labriegos, y Jan Vermeer la intimidad de un interior casero que eleva lo cotidiano a la categoría de acontecimiento. La flameante espiritualidad, ¿quién la ha expresado como el Greco?, y quizás nadie como Rembrandt, que tantas veces se retrató a sí mismo, puso el hombre ante los ojos del hombre. Muy pocos, en fin, han mostrado los aspectos trágicos y grotescos de la vida como Goya o el Bosco, y probablemente nadie como éste ha hecho visible lo invisible y ausente, la posibilidad como amenaza.

La pintura hace visible; ¿y no es acaso la música la que nos hace percibir el sonido? Sabemos ya que el color no es un signo o un mero accidente: hace surgir el objeto. La obra de arte, más allá de lo que afirma o representa, *abre un mundo*: la poesía nombrándolo, la pintura ~~mostrándolo~~, la música cantándolo. No es casual que Heidegger elija un ejemplo de arte "no representativo", un templo griego, para mostrar lo que significa el establecimiento de un mundo por la obra de arte<sup>96</sup>. La obra de arte erige un ámbito de manifestabilidad en el que cada cosa y el mismo hombre adquieren su fisonomía particular; un mundo (*Welt*), por tanto, que no representa sino que realiza, pone a la luz y hace visible. «En el destello de este esplendor brilla, es decir, se ilumina (*lichten sich*) lo que llamamos el mundo»<sup>97</sup>.

Qué entiende exactamente Heidegger por *mundo* (*Welt*) y cuál es la evolución de este concepto en su pensamiento, es un problema de difícil respuesta que dejamos a los especialistas en el filósofo alemán. Parece, no obstante, que a nivel de *El origen de la obra de arte* el concepto queda relativamente acotado: *establecer* un mundo equivale a establecer una legalidad general, un universo de relaciones del hombre con las cosas y consigo mismo, en un sentido próximo, si no idéntico, al de manifestación epocal. Nosotros emplearemos dicha noción en un sentido mucho más restringido, como revelación e «instalación» (*aufstellen*) de una región de la «carne» del ser por la obra de arte. Por esta razón preferimos hablar de *espacio perspicuo*, una expresión que puede no ser mejor que otra pero que, según creemos, no es arbitraria y tiene ciertas ventajas: es más restringida y menos equívoca que el concepto heideggeriano de mundo y, sobre todo, nos parece más próxima a la experiencia del pintor. El espacio perspicuo o espacio de perspicuidad hace referencia a una *transparencia* (del latín *trans*: a través, y *parens-entis*: que aparece), esto es a un claro *a través del cual* algo aparece, no de cualquiera manera sino según siempre una *perspectiva*, un *como si*. Se trata, pues, de un espacio u ámbito de manifestabilidad, de lo que aparece y el modo de aparecer. Por otra parte, el espacio perspicuo es el resultado de un *mirar*, mas no del mirar distraído sino del mirar atento. *Perspicuo*, del latín *perspicuus*, deriva a su vez del verbo *perspicere*: mirar con atención. La mirada perspicaz del artista, al reparar por primera vez en las cosas con esa agudeza o sagacidad inexplicable de la que sólo el arte es capaz, abre e ilumina un lugar de perspicuidad, una transparencia en la opacidad circundante. Quien así mira atiende, esto es *tiende* a una determinada esfera del ser en la que la mirada hace presa; pero tender de esta manera es señalar una dimensión o direccionalidad, es disponer una perspectiva a través de la cual la opacidad cede parte de su reserva permanente a la iluminación de un

claro.

Ahora bien, disponer así el escenario de la aparición de un "mundo" no es una forma de imposición subjetiva. Como hemos visto, las perspectivas, las dimensiones o articulaciones del espectáculo visible no se imponen como una realidad positiva; antes bien, son "huecos" o ámbitos de patentización; como diría Merleau-Ponty, es lo invisible en lo que se "enrolla" lo visible. Por lo mismo no se trata, simplemente, de un "montaje" físico-psicológico o de un escorzo intelectual, es decir, una ordenación óptica de acuerdo con un punto de vista principal, como luego veremos al hablar de la perspectiva lineal en la pintura. Es más: el espacio perspicuo -el "mundo" abierto por la obra de arte- no es un simple conjunto de objetos; por el contrario, como señala Heidegger, permanece esencialmente inobjetivable<sup>98</sup>. Es como esa atmósfera evocadora de «paz suave y delicada» de los interiores de Vermeer: «tal mundo no está poblado de objetos, los precede, es como el alba en el que se revelasen, en el que se revelarán, todos cuantos sean sensibles a esta luz o, si se prefiere, todos aquellos que puedan desplegarse en esta atmósfera»<sup>99</sup>. Creador de "ambientes", el artista, cual alquimista en su obra, puede transfigurar un entorno; puede, merced a la fluidez y riqueza de los acordes cromáticos, revelar la grandez poética de un paisaje urbano o la entrañable humanidad de una cocinera.

Si queremos comprender qué es un espacio perspicuo y qué ~~significa~~ establecerlo hemos de pensar primero que una piedra, un árbol o un animal no tienen "mundo", tal es el modo en que permanecen "incrustados" en su medio vital. Recordemos que sólo el hombre, a quien le ha sido negada esta inserción originaria, posee un mundo, pues sólo él mora y permanece en lo abierto de lo existente. «El abrirse de un mundo da a las cosas su ritmo, su lejanía y su cercanía, su amplitud y estrechez»<sup>100</sup>. Únicamente el hombre puede poner a disposición del ser un espacio para que el mundo acontezca:

precisamente porque *el mortal* es en sí mismo apertura, posibilidad, trascendencia. En este sentido, la obra de arte se transforma en escena privilegiada donde tiene lugar la copertenencia entre el ser y el hombre como acto de iluminación y apertura o erección (*Aufstellung*) de un mundo. La obra de arte des-vela un mundo en el que las cosas, advierte Heidegger, no se dan como simple presencia, como se darían a la actitud objetivante e instrumentalizadora, sino en sus dimensiones constitutivas del acontecimiento del ser, que conserva siempre un fondo de misterio. Lo cual nos introduce en otro concepto decisivo de *El origen de la obra de arte*, a saber: la tierra (*Erde*).

Si lo hemos entendido bien, Heidegger llama *tierra* -esa «afluencia infatigable que no tiende a nada»<sup>101</sup>- al reducto de secreta opacidad de las cosas en la que la familiaridad no hace pie. Para la obstinación (*Eigen-Sinn*) no cuenta, pues pone ya delante de sí el ente en la representación, lo convierte en objeto-puesto-enfrente o disponibilidad de un objeto-para-ser-utilizado que ya no oculta nada. Al abandonarse a lo dado de la presencia ha olvidado el «fondo oscuro» del que surgen todas las cosas y que mantiene la reserva inagotable del ser. Lo dado hace que olvidemos lo no dado todavía en la presencia, el in-finito horizonte de posibilidades, la génesis misma de lo presente a partir de ese fondo fecundo de ausencia. Por el contrario, la obra de arte mantiene viva esa fuente siempre fluyente en su radical reserva y oscuridad. Mas el abrir de este modo un mundo ~~manteniendo~~ el fondo oscuro de reserva permanente, es patentizar *como si*, según una perspectiva; es *figurar*.

Pero ahondemos más en el concepto de *tierra* y su relación esencial con la obra de arte. En el arriesgarse o surgir de las cosas a la presencia, la tierra es «lo que encubre haciendo sobresalir», lo que «se reserva (*sich zurückstellt*)» y «hace sobresalir precisamente en este reservarse» (retirarse)<sup>102</sup>. «Al instalar un mundo, la obra hace venir la tierra». Así, pues, «El establecimiento de un mundo y el

hacer-venir (*das Herstellen*) la tierra son dos aspectos esenciales en el ser-obra de la obra»<sup>103</sup>. El templo griego había abierto y fundado un mundo: por primera vez la piedra se patentizaba como piedra, por primera vez «sobresale cuando la obra se retrae a lo macizo y pesado de la piedra». A la vez que la obra manifiesta un mundo, la tierra se cierra en su permanente reserva; a la vez que abre e ilumina un modo de patentización hace a lo naciente volver a albergarse en «la oscuridad y el ocultamiento de que procede toda revelación». La obra de arte realiza en sí misma, dice Heidegger, esta *lucha* entre el mundo y la tierra, conflicto por el que la obra realiza la verdad como revelación y apertura, sí, pero también y al mismo tiempo como oscuridad y ocultamiento. La piedra del templo que había ofrecido todo un mundo de claridad y significación explícita «rechaza, a la vez, toda tentativa de penetración de su intimidad». La obra «hace-venir» la tierra, pero hacer-venir la tierra significa conservarla como «esencialmente infranqueable», como algo que sólo se muestra en su ocultación, como «lo que se encierra en sí»<sup>104</sup>. Sólo preservando la piedra del templo en su esencial oscuridad, puede abrirse y mostrarse como es ella misma. Si tratamos de profanar su intimidad, por ejemplo, quebrándola o pesando la piedra para reducirla a un número -tal como se hace en la objetivación técnico-científica de la naturaleza-, su esencia, la pesantez, se nos habrá escapado.

Pues bien; el espacio perspicuo establece un horizonte (del griego *horizoon*, de *horízein*: limitar, definir), unos límites de visibilidad que se recortan sobre el fondo de opacidad circundante: ese "lugar" oscuro que no es todavía propiamente *lugar* sino ausencia o vacío (si bien un vacío preñado de posibilidades) que no deja pasar la luz. Nosotros preferimos el término "opaco" al de "tierra", por considerar aquél más cercano a la pintura. Entre el espacio perspicuo

y la región de lo opaco podría hablarse -si se nos permite la expresión- de *espacios lucífugos*, es decir, espacios fronterizos entre el ser y la nada que "huyen" de la luz y que sólo se dejan entrever en la penumbra. Son los lugares que, como veremos, frecuenta la mirada noctámbula del Bosco, mirada que deambula por las sombras deslizándose furtivamente entre los diferentes horizontes, fluctuando entre las lindes de todo horizonte posible ( y que desemboca en el estallido de las diferencias, sumida en la espiral vertiginosa de las metamorfosis, la cual transforma lo claro o perspicuo en espacio promiscuo, problemático, monstruoso). Una andadura peligrosa que pone al artista creador de universos delirantes e imposibles al borde del abismo, ante la posibilidad última de la ausencia de mundo. Se trata de los espacios del permanente desequilibrio, irreducibles a la mirada ordenadora, delimitadora, que sólo pueden ser objeto de un *mostrar* indirecto, *alusivo*. En este sentido, el concepto de juego como actividad *lúdica* aplicado a la creación poética o artística nos ayudará a comprender el supremo desafío a que parece abocado en última instancia el destino del arte: expresar lo inexpressable. De ahí también la adhesión de algunos pintores como el Bosco (y, en general, como aquellos artistas que en un sentido muy general llamaremos, siguiendo a Curtius y Hocke, *manieristas*) a la paradoja y al misterio como forma imposible de «revestimiento de lo escondido»; una suerte de fascinación o «estupor» ante ese poso de lo indeterminado o no expresado que deja toda iluminación, frente a la preferencia "clásica" por todo lo ordenado y medido, por todo lo evidenciado o exteriorizado. La obra de arte *manierista* (y *saturnina*, en un sentido que habremos de determinar) se convierte entonces en expresión, siempre convulsiva y problemática, del misterio que oculta todo alumbramiento. Como quiera que el fondo escondido no tiene "cuerpo", no puede delimitarse satisfactoriamente con atributos "naturales". Por ello el artista se ve obligado a veces a inventar formas plásticas

insólitas y a buscar nuevos efectos en el espacio; ora hincha las figuras hasta deformarlas, ora las reduce al mínimo; tan pronto las descompone sin atender a la regla racional del análisis o de la evidencia, como las yuxtapone al margen de todo criterio lógico o metafísico de géneros y especies (tal es el universo proteico del Bosco). De los más diversos modos se adhieren a la "belleza" de lo feo, de la paradoja, de lo oculto; en una palabra: de lo otro. Con este fin diluyen las representaciones "objetivas" y parciales para señalar una alteridad que sólo se muestra como ocultación, sirviéndose con este fin de figuraciones que tienen todas el rasgo común de lo monstruoso. Y «Si el clásico -como escribe G.R. Hocke- integra lo oculto en la "iluminación" del comprender, el Manierismo busca la apertura de lo oculto en la desintegración del fundamento "normal" de la tierra, de las cosas y del hombre»<sup>105</sup>. La mirada *saturnina* y *visionaria* del Bosco desestructura nuestra visión ordinaria del mundo, hace añicos el espejo en el que nos miramos insistentemente y descubre, entre los fragmentos de la faz del hombre, la nada que siempre nos había estado amenazando. Su obra también muestra o hace ver, pero *muestra* como sólo puede hacerlo el *monstruo*: vuelve precarios los órdenes habituales, problematiza la legalidad vigente abriendo un espacio delirante por el que se fuga el sentido; hace, en fin, aparecer el mundo, pero lo hace aparecer en trance de desaparecer. Advertimos en la obra del Bosco indicios o huellas (como la de *una* herida mortal que todavía permanece abierta, tal es la oquedad trágica que encontraremos en la imagen emblemática del artista de 's-Hertogenbosch: el Hombre-Árbol) de un descenso a los abismos de la vida, a «la verdad del mal». Ante su mirada -como ante la mirada de Orfeo a la que nos referiremos con Maurice Blanchot- aparece la desaparición misma; la desaparición de la propia mirada "profética" y anticipadora que se nutre en el umbral de la muerte, la suprema ocultación.



#### I.4.3. La puesta en escena de la verdad

Pero antes de ver cómo la fantasmagoría bosquiana pone en escena la desintegración y desaparición de un mundo, hemos de comprender mejor su instauración.

La verdad acontece, dice Heidegger, «de muy pocos modos esenciales», uno de los cuales es la obra de arte: en ella «la verdad acontece como la lucha original entre alumbramiento y reserva»<sup>106</sup>, entre la apertura y la fuerza autoocultante. La verdad no se da sino como *puesta en obra* (*Aufstellung*), como conquista de ese espacio de iluminación o «ámbito de manifestabilidad que, al patentizar, se oculta». Creación es el templo griego o el cuadro de Van Gogh: cuanto de verdad hay en ellos nada tiene que ver con la representación o reproducción imitativa; la verdad sólo aparece como operación, acción desocultadora, gestación y conquista; en una palabra, como acción *poética* en el sentido originario antes indicado de *poiêsis* (creación). De ahí que para describir esta acción creadora sea adecuada la palabra "*figuración*", la cual conserva como hemos dicho el significado etimológico latino de «crear/hacer activo y originario».

Si al pensar la "coseidad" de la cosa se había cuidado mucho Heidegger de no volver a una concepción substancialista, al pensar en *El origen de la obra de arte* la esencia de la verdad como desvelamiento no se deja caer en la misma "trampa" de la metafísica. La verdad es esencialmente una *puesta en escena*, una «puesta en obra»; ahora bien, ¿puesta en obra de qué? ¿de un ser pre-existente, de un ser como fundamento, como pretenden las interpretaciones "teológicas" de Heidegger? No, por cierto, si comprendemos bien el carácter esencial de la verdad como operación: la verdad sólo existe como apropiación del gesto del artista en cuanto abrir gestante, pues, como escribe el autor alemán, «la verdad no está presente de antemano en

las estrellas o quién sabe donde para luego venir a alojarse en el ente»<sup>107</sup>. Si, como señalábamos, el ser es su propio proceso, su propio darse instaurador, la obra de arte se erige como uno de los modos esenciales de esta «puesta en marcha». Frente a la cosa (Zeug) útil, disponible, correlato de un saber representativo y manipulador, atributivo de un fundamento, la obra de arte (Werk) «abre un mundo» en un fundar desvelante que se piensa como «instauración (Stiftung) de verdad (der Wahrheit)» en tres sentidos: como «donación» (Schenkung), «fundamentación» (Gründung) y «comienzo» (Anfang)<sup>108</sup>. El útil deja paso al trazo abriente, a lo que Heidegger llama «gesto portador». La obra de arte deviene así gesto, señal, indicación. Currás cita a este propósito un texto de Ortega y Gasset que resulta iluminador:

Quien quiera enseñarnos una verdad, que no nos la diga: simplemente que aluda a ella con un breve gesto, gesto que inicie en el aire una ideal trayectoria, deslizándonos por la cual lleguemos nosotros mismos hasta los pies de la ... verdad. Las verdades, una vez sabidas, adquieren una costra utilitaria; no nos interesan ya como verdades, sino como recetas útiles. Esa pura iluminación subitánea que caracteriza a la verdad, tiénela ésta sólo en el interior de su descubrimiento.<sup>109</sup>

La verdad se da en la imagen poética únicamente en el momento en que alumbra un mundo ante nuestros ojos atónitos. Angel Currás aporta su traducción no literal pero que a su juicio conserva el sentido "original" de un texto de *El origen de la obra de arte* que nos interesa por su potencia para pensar la obra de arte como *generadora de mundo*:

El poner-en-obra la verdad abre de repente lo descomunal y al propio tiempo da un vuelco a lo seguro y a lo que se tiene por tal. La verdad que se revela en la obra no puede documentarse ni inferirse nunca a base de lo anterior. Lo anterior, en su realidad exclusiva, es refutado por la obra. Por esto es por lo que aquello que el arte instaura no puede ser nunca ponderado ni puesto en duda por lo existente y disponible. La instauración es un exceso, una donación [...] Donación y fundación tienen en sí lo súbito de aquello que denominamos comienzo.<sup>110</sup>

El proceso creativo que se realiza en la obra en cuanto «ir-a-buscar» -como el que va a buscar agua a la fuente- es un sacar. El

mismo Currás llama la atención sobre el juego de palabras acerca de la creatividad: *Schöffen* significa "sacar de", pero también está relacionado, por otra parte, con *Schaffen*, "crear". Pero ir a sacar qué y, sobre todo, dónde. El Ser-Manantial es el sujeto y el objeto de esta instauración. Sacar acaso de lo silencioso e inefable de lo que procede todo decir; pero sacarlo es ya «fundarlo como fondo sustentador», como «fundamento portador» que consiste precisamente en su propio «decir». La obra de arte por ello es un exceso o una acción (donación) desbordante<sup>111</sup>.

La obra de arte, en suma, es siempre puesta en marcha o arranque de un mundo; en este sentido, *un origen*.

Hacer surgir alguna cosa de un salto que adelanta (*etwas espringer*), traerla al ser a partir de la proviniencia esencial y en el salto instaurador, he aquí -concluye Heidegger- lo que para nosotros significa la palabra "origen".<sup>112</sup>

Pero detengámonos un momento y pensemos la inseguridad radical que comporta todo abrir gestante. La seducción de las posibilidades que se nos abren no puede hacernos olvidar que el salto es siempre salto sobre el abismo, que no hay un soporte firme que sostenga nuestro aventurarnos por las regiones del riesgo absoluto. Pensar la obra de arte significa tomar conciencia de la necesidad de afrontar la amenaza de la nada con respecto a lo ya dado, familiar y seguro. El *gesto poetizante* nos enseña que no hay un lugar fijo ni un centro de confianza. La obra de arte es trazo, desgarradura donde lo autoocultante *salta* en lo abierto; corte producido por la «lucha» entre la *tierra* y el mundo y por el que la verdad es establecida provisionalmente en la forma y adquiere límites lo ilimitado<sup>113</sup>.

Ahora bien, recordando al último Merleau-Ponty, buen conocedor de Heidegger, este «Ser que habla en nosotros», que no contiene ningún modo de expresión o acto creador pero que, sin embargo, «los reclama y los exige todos», se constituye en fuente inefable de la que procede todo cuanto puede decirse nunca, pero destinándonos la tarea de

(re)crear, de (re)escribirlo o de (re)inventarlo. De ahí que haya que rehacer continuamente, por ejemplo, la pintura. El gesto creador del artista asume la responsabilidad de encontrar "lo nuevo", de sacarlo poniéndolo a la luz, apartándose del pensamiento que se complace en lo adquirido y lo que no es más que una parada en el proceso incesante de la gestación<sup>114</sup>. Una «puesta-en-obra» que busca más allá de lo ya explícito, en la reserva inagotable de posibilidades, sometiendo a un uso "inédito" los recursos constituidos (lenguaje, color, sonido). De manera que el cuadro o la poesía no son ya la representación o la ilustración de una verdad sino su apropiación. Se trata de la diferencia, como diría Merleau-Ponty, entre un gesto «secundario» que traduce un pensamiento ya adquirido y habitual, y ese gesto originario que lo hace existir. Mientras aquél tiende a hacer desaparecer el objeto nombrado bajo la máscara utilitaria, éste opera como un «lenguaje de revelación» en el que nombrar una cosa por primera vez es llamarla al ser, es volverla a crear. El gesto poético respeta la palabra, se sirve de ella sin consumirla, sin disolver la oscuridad de la que procede; el gesto poético bebe en la fuente sin agotarla. Por el contrario, el decir «secundario», al buscar la total explicitación, al reducir el infinito horizonte de los posibles a «lo-puesto-en-frente» de una presencia totalizante, ha perdido las dimensiones constitutivas del acontecimiento del ser; ha "agotado" el manantial pues ya no hay «nada que decir»; al encerrar las cosas en el «cerco del *Grund*» y fijarlas en el estrecho horizonte de la presencia para «comprenderlas mejor», ha detenido la mirada cerrándola a futuras exploraciones; ha olvidado, en fin, que es *figuración*.

Generar un mundo, instituir "algo nuevo" significa, no lo olvidemos, abrir los caminos que ya, de alguna manera, estaban trazados: cuando Cernuda canta la irresistible luz del medio día funda y hace aparecer un evento que *siempre* había estado allí; la acuarela

hace que se vea el álamo de la ribera no como el objeto del análisis botánico o de la explotación maderera, sino en la plenitud y en la graciosa lozanía de una existencia que no depende de un *sujeto* para existir. Hemos insistido antes en la necesidad de insertar la visión en el corazón de lo visible, sin que ellos nos dispense del trabajo de su advenimiento o expresión. Es más; somos requeridos para abrir incesantemente la infinitud de "ojos" de esta fuente sin fondo que es el ser. No es el pintor sino «los elementos», decía Klee, los que «quieren producir formas». La vivencia del artista, que ve cómo su obra busca materializarse, que es atraído por la paulatina objetivación de su obra, sustrae esta producción de toda suerte de subjetivismo. «Nunca sabe uno -confiesa Picasso- lo que va a hacer. Se comienza un cuadro y éste resulta una cosa completamente distinta. Es curioso advertir lo poco que cuenta el querer del artista. Cuanta razón tenía aquel que dijo: "Yo soy el otro"»<sup>115</sup>. Picasso aludía a Rimbaud, un poeta que expresaba así la esencia de toda experiencia poética o creadora. Se trata, en suma, de la experiencia conquistadora del artista que no sabe de antemano qué es aquello que va a conquistar. «Si yo conociera de antemano la obra que voy a realizar -suele decir el escultor Chillida- ¿para qué habría de realizarla»<sup>116</sup>. Este conquistar no es un imponer; es un descubrir -como descubre Miguel Ángel su obra en el bloque de marmol-, un sacar, un inventar, si atendemos al sentido etimológico de este verbo, del latín *invenire*: encontrar. ~~Inventa~~ **Inventa** quien descubre nuevas significaciones en la cantera inagotable del ser; inventa quien realiza nuevas posibilidades, quien halla perspectivas inéditas a través de las cuales aparece el mundo. Una obra de arte es creación por cuanto trasciende lo conocido y lo hace patente a otras angulaciones hasta entonces encubiertas. Picasso, y esto podría hacerse extensible a cualquier pintor, sentía espanto ante el «blanco expectante del lienzo»<sup>117</sup>; su obra -esa «suma de destrucciones»- se convierte en un incesante salto sobre la nada en

busca de «nuevos esclarecidos», una continua lucha contra su presente o cerco familiar para desbordarlo. El arte, hay que insistir con Santiago Amón, es «un conocer creando, un hallazgo incesante de lo que antes no era, una exploración sin término [...]»<sup>118</sup>. ¿De lo que antes no "era"? Sí, de lo que antes no había sido esclarecido, de lo aún no manifestado en lo abierto de un ámbito de manifestación, de un espacio perspicuo.

Pero es preciso advertir bien que *no hay modelo*, que no hay en el cielo de las estrellas fijas un sentido previo que el lenguaje trata de expresar. Por ningún lado hallamos una verdad trascendente que el lenguaje *poético* o artístico "recubriría" o reproduciría. Porque la poesía acontece en el habla y el habla es -escribe Heidegger- «aquel acontecimiento en el que por primera vez se revela el ente como ente al hombre»<sup>119</sup>. La palabra, el Decir (*die Sage*) deja aparecer y relucir, pero no al modo objetuante, sino como un «gesto portador», como un «señalar» o «mostrar» (*zeigen*) que lleva el ser al resplandor de un espacio de perspicuidad remitiéndonos a lo que tiene de no claro, de ocultación.

Si miramos ahora las figuraciones bosquianas, nos sorprende en seguida el inquietante poder de lo fantástico que en ellas se manifiesta y que se concreta, sobre todo, en la figura del monstruo. Ahora bien, podemos preguntarnos qué *muestra* el monstruo. ¿Qué señales o ~~huellas~~ muestra lo que aparece como la *figura pura de la posibilidad*, más exactamente, de la posibilidad de un imposible que se revela como ausencia y fuga de sentido, como ese reducto de opacidad u ocultación permanente que sólo se da al decir indirecto, *alusivo*, del juego de la imaginación.

## **I.5. El juego de la imaginación**

### **I.5.1. Poética de lo posible e imaginación**

La obra de arte hace patente nuestra realidad vivida a otras perspectivas. Por ello el arte entraña siempre una violencia originaria: subvierte y deforma lo dado y nos fuerza a situarnos en una posición nueva. De ahí que el arte nunca esté cerrado, concluido; por el contrario, permanece siempre, por su propia esencia, inagotable. De ahí también -como veremos al hablar de la estética de lo feo y en particular de la estética de Adorno- que el arte no sirva tanto como consuelo (el consuelo del refugio en lo conocido) cuanto como *excitante*: es lo que inquieta e intranquiliza; en este sentido puede decirse que posee cierta naturaleza "*diabólica*", esto es, en el sentido originario de *diavolos* ("el que se mete a través de", "el perturbador"), *perturbadora*. Perturbadora y angustiosa a la vez, cabe decir, pues puede destruir nuestros órdenes familiares y ponernos en contacto con las "fuerzas disgregadoras" de la vida, con la amenaza del caos y de la nada. El arte del Bosco -y, por supuesto, no sólo del Bosco- no trae la paz a las conciencias, no tranquiliza los ánimos complacientes; antes bien, los aguijonea; al mostrar la "fealdad" del mundo pone ante su atónita mirada el horror de la vida, los infiernos del alma humana. Incluso hoy, cuando parece que asistimos a una especie de "cierre" en el arte de las vanguardias, cuando lo novedoso se ha convertido en programa y en sistema (podríamos preguntarnos: la moda de las diferencias, ¿no anula la diferencia?); incluso hoy, decimos, en una época "nihilista" (y sin duda la del Bosco, en el interregno de dos "mundos", el medieval y el moderno, también lo fue, como tendremos ocasión de comprobar) el arte perturba y angustia: por la ausencia de perspectivas potentes, por la absorción de todas las

posibilidades en la identidad universal de lo dado; en suma, por la falta o crisis de futuro.

Mas no es éste el problema que nos preocupa ahora. Como ha dicho el profesor Remo Bodei<sup>120</sup>, el arte, el "gran arte", nos obliga a ir más allá de «lo obvio»; en cierto sentido significa una forma de locura, puesto que de-forma, destruye nuestras seguridades devolviéndonos continuamente al riesgo de nuestra existencia. Pero por ello mismo es una forma de conocimiento: el arte -añade el profesor de la Universidad de Pisa- no responde ni a una visión mimética ni a una invención arbitraria; es una forma de construir enriqueciendo nuestra experiencia, acercando «aquello que está lejos» (y que siempre ha estado ahí -anotaríamos nosotros-, aunque oculto en la reserva permanente de lo posible). En otras palabras, es una forma, como hemos visto, de «poner-en-obra la verdad», pero ponerla al modo como lo hace la *imago* o la figura: bajo la forma del *como si*. Todo conocer es un conocer "metafórico" o, si se prefiere, un *interpretar*, y todo interpretar comporta siempre un imaginar. La imagen -la metáfora en el sentido de Ricoeur- es algo más que un tropo retórico: nos pone alerta para percibir nuevos significados, abre o sugiere posibilidades inéditas, valores no expresados en el decir usual. Y, sin embargo, existe siempre el peligro latente, consubstancial al arte, de que la imagen se abandone al vértigo de su propia inmanencia significativa, de forma que ya no haya «salida de seguridad» ni posibilidades de referirse a algo "real", como luego veremos a propósito de los llamados *manierismos*<sup>121</sup>.

Bástenos por ahora con señalar el poder de distanciamiento de la imaginación con respecto a lo dado o «puesto-en-frente». Como escribe Jean Starobinski,

La imaginación, insinuada en la misma percepción, mezclada con las operaciones de la memoria, abriendo en torno nuestro el horizonte de lo posible, acompañando el proyecto, la esperanza, el miedo, las conjeturas -la imaginación es mucho más que una facultad de evocar imágenes que dupliquen el mundo



de nuestras percepciones: es un poder de divergencia gracias al cual nos representamos las cosas distantes y nos distanciamos de las realidades presentes.<sup>122</sup>

Sin entrar de lleno en una cuestión cuya magnitud nos desborda y que exigiría no una sino muchas tesis, a saber: la imaginación y el estatuto ontológico y gonoseológico de la imagen, conviene hacer algunas aclaraciones que quizá no estén de más. La imaginación no ha gozado de fortuna crítica en el pensamiento occidental. Tenida generalmente como fuente de error y confusión, la "loca de la casa" ha sido sistemáticamente devaluada o relegada a un lugar subalterno, mientras que la imagen ha sido reducida, ora a mero "doblete" de la percepción -o, con Bergson, a una «imagen-recuerdo»-, ora a una evocación tosca e imperfecta del sentido que sólo el concepto puede propiamente expresar<sup>123</sup>. El propio Sartre, para el cual -frente a Bergson- la imaginación no se puede resolver en memoria, insiste en que la imagen supone una «degradación del saber»: no es sino una «sombra» de lo real, una pura irrealdad «sin consecuencias», una nada o vacuidad esencial<sup>124</sup>. Hoy, sin embargo, la fenomenología parece haber reconocido a la imaginación el puesto que merece: en cierto sentido, es la imaginación, y no la percepción, la que *hace visible* un objeto. Merced a que es, al mismo tiempo, apertura y distanciamiento, hace posible «una mirada cuyo correlato sea el espectáculo»; como dice Dufrenne, «permite al objeto aparecer, es decir, estar presente en tanto que representado»<sup>125</sup>. Este distanciamiento que rompe la totalidad inmediata del sujeto y el objeto, de manera que abre un espacio, un escenario para que el espectáculo del ver acontezca, es posible gracias al carácter trascendente y temporal de toda percepción. Justamente por ello, dice Dufrenne, la imaginación «moviliza los saberes, y convierte lo adquirido en visible»; es más, al apelar al futuro, enriquece de posibles lo representado en tanto que dado, pues «lo dado no es más que apariencia, que siempre está dado

imperfectamente y que siempre queda un además y un más allá<sup>126</sup>. La imaginación convierte lo dado por los sentidos en visible haciéndolo acceder a la representación. Al poner en marcha los saberes "añade" la imagen a la percepción «para constituir el objeto», por ejemplo, imaginando la parte de atrás de un objeto. «El saber es un estado virtual de la imagen, cuyo correlato intencional es lo posible», escribe Dufrenne, y añade:

Es precisamente porque la imaginación no deja de ampliar el campo de lo real que le es ofrecido, y de darle su profundidad espacial y temporal, por lo que la apariencia adquiere una densidad y una consistencia, y lo real se convierte en un mundo, se integra en una totalidad inagotable[...] <sup>127</sup>

Lo que "pone" la imaginación en el objeto no es tanto un material de la conciencia cuanto una *capacidad de visibilidad*, esto es una determinada posibilidad de abrirse al objeto. La tarea de la imaginación no consiste, pues, en "realizar" o constituir subjetivamente el objeto, sino en hacer la percepción posible como espectáculo. El ejemplo elegido por Dufrenne para ilustrar esta puesta en escena de un "mundo" por la imaginación es el mismo del que se sirve Heidegger en *El origen de la obra de arte*:

De la misma manera, la imaginación hace que la piedra del monumento se me aparezca con toda su dureza, su obstinación, su frialdad, y sin que estas cualidades estén presentes más que como un halo alrededor de lo que veo, enriqueciendo mi percepción sin perturbarla ni alterarla.<sup>128</sup>

La imaginación hace ver, hace que algo aparezca, pero sólo lo puede **hacer** poniendo ese algo «*en perspectiva*». De ahí que imaginar sea principalmente «abrir posibles, que además no siempre llegan a realizarse en imágenes». Por ello, añade Dufrenne, se hace insostenible la distinción sartriana entre la percepción y la imaginación en términos de "realidad" e "irrealidad". En efecto,

[...] la imaginación se distingue de la percepción, pero como se distinguen lo posible y lo dado, y no como lo real y lo irreal: la imaginación no produce nada, excepto la posibilidad de algo dado [...]; no suministra el contenido en tanto que percibido, pero hace que algo aparezca. Su correlato es lo posible, y precisamente por esa razón, siempre puede

desbocarse: en el reino de lo posible todo es posible.<sup>129</sup>

Si definimos lo imaginario como "irreal", es preciso admitir que lo "irreal" se adhiere inseparablemente a lo "real". ¿Cómo? Anticipándolo, pre-figurándolo, re-figurándolo (para que un objeto se me dé como el mismo objeto en el tiempo), de suerte que sin lo "irreal" «lo real no sería nunca para nosotros más que un espectáculo sin densidad de espacio ni de duración»<sup>130</sup>, es decir, un no-espectáculo. O como diría Merleau-Ponty, lo visible no puede darse sin lo invisible, pues lo visible sólo es tal en tanto que puesto en perspectiva.

Ahora bien, la conciencia imaginante, en cuanto conciencia esencialmente temporal, apunta al futuro. Por eso la imaginación no es tanto adecuación a un pasado (incluso cuando imagina el pasado, por ejemplo la posibilidad de un retorno a la paradisíaca edad de oro, lo hace siempre como pasado *posible*) cuanto «*adecuación a un porvenir*»: como escribe Gaston Bachelard, «Se abre en el porvenir», en el futuro que nunca es objeto de visión sino de previsión, y «¿Cómo prever sin imaginar?»<sup>131</sup>. La *experiencia visionaria*, tal como trataremos de definirla, no es sino el caso extremo de esta potencia imaginativa y "profética".

#### **I.5.2. Lugares de lo imaginario en el Bosco**

Más abajo, cuando hablemos del *spiritus phantasticus* del melancólico<sup>132</sup>, volveremos a ocuparnos de la imaginación bajo el aspecto que nos interesa, a saber: el que la vincula, en la tradición platónica, al "entusiasmo", a la "locura divina" y a la adivinación. Ahora conviene adelantar algunos de los lugares o ámbitos propios de lo imaginario en los que se muestra, con pertinaz insistencia en el Bosco y en el contexto de su obra, ese «poder de divergencia» que

hemos reconocido a la imaginación.

a) Como veremos, una de las características esenciales de lo imaginario bosquiano es el *grotesco*, en el sentido que después definiremos<sup>133</sup>. Para Mijail Bajtin, el mayor estudioso del grotesco en la cultura cómica popular, «el grotesco ofrece la posibilidad de un mundo totalmente *diferente*, de un orden mundial distinto, de una nueva estructura vital; franquea los límites de la unidad, de la inmutabilidad ficticia (o engañosa) del mundo existente»<sup>134</sup>. El espíritu de las antiguas saturnales que rompe o invierte los órdenes habituales de la vida se halla presente en la obra del Bosco. Incluso esa nostalgia de la edad de oro vivida como *posibilidad* de retorno la encontraremos en ensoñaciones tan fascinantes como la del panel central de *El Jardín de las Delicias*. Ahora bien, lo imaginario bosquiano devuelve el mundo existente a su realidad ficticia, pero no a favor de otro que aparecería como más real. Los espejos *saturninos* del Bosco delatan al mismo tiempo la fragilidad y el carácter ilusorio del mundo, cualquiera que sea éste. Como se verá al hablar de los límites espaciales de la *otredad* y la literatura de los *mirabilia*, le atraen irresistiblemente los brillantes y prístinos colores del Paraíso terrenal (situado por los viajeros medievales en los confines del mundo conocido), pero con sonrisa burlona y escéptica no se cansa de mostrar ese posible retorno como ilusión y engaño, como locura o delirante onirismo, en una palabra: como *imposibilidad*. No hay salida ni retorno en el universo del Bosco, a no ser salida o retorno hacia *ninguna* parte. Su arte *visionario* proyecta lo otro hacia el futuro, pero de manera que no puede coincidir con ningún acontecimiento. En el Bosco la vida no se mira en el espejo de aquel Saturno de la inocente Edad de Oro sino en el espejo del desengaño del viejo Padre Tiempo, devorador y cruel. Sus visiones de las postrimerías del hombre y del mundo acercan a la realidad presente la amenaza siempre

suspendida de un futuro de ausencia, con lo cual aquella realidad aparece "desrealizada", pendiente de un hilo sobre la nada "infernald. La angustia cósmica y personal ante la inexorable realidad del tiempo y de la muerte -he aquí, como veremos a lo largo de esta tesis, el tema, en el sentido también de manía u obsesión, fundamental del Bosco- configura su visión trágica de la vida abandonada al sinsentido de su propia inmanencia, en un momento crítico que se abre cual abismo entre dos orillas y para el cual no valen ya las respuestas teológicas tradicionales ni todavía sirven la de la razón moderna en ciernes. Tan sólo una inquebrantable voluntad creadora y unas buenas dosis de humor grotesco y socarrón podían hacerle soportable la visión de tanto horror, el horror de quien, como Orfeo, se ha asomado a «la verdad del mal», que para él no es otra, en última instancia, que la verdad del abismo infernal.

b) Vivir sin esperanzas y, sin embargo, no poder dejar de albergarlas, aunque éstas únicamente puedan presentarse ya como propuesta imaginaria, como juego, fábula, engaño o "error": en suma, como arte, se convierte en el sino de quien, habiendo dejado de creer, no puede dejar de crear. En cierto sentido cabe decir que cuando ya no es posible "creer", sólo queda jugar. El gusto por lo maravilloso entra dentro de este juego. No es casual que fuera a fines de la Edad Media, en una época en la que empieza a quebrarse la fe tradicional, cuando alcanza su máximo apogeo la literatura de viajes, reales o ficticios al estilo del *Libro de las Maravillas* de Mandeville, donde se da noticia de las más increíbles y extravagantes criaturas. Tendremos ocasión de ver la fascinación que sintió el Bosco por este género<sup>135</sup>. La fauna y la flora insólitas que los viajeros y misioneros dicen haber visto «con sus propios ojos» o que relatan «de oídas», las increíbles especies vegetales y los extraños fenómenos naturales que sobrepasan nuestra comprensión, así como -lo más desconcertante de

todo- las razas fabulosas de hombres con fisonomías monstruosas, a veces mitad humanas y mitad animales; en fin, todo un mundo prodigioso donde todas las metamorfosis son posibles, se convierte en un campo privilegiado para las operaciones de la imaginación. «La maravilla está allí -escribe Joaquín Yarza Luaces-, lo que es como parece que no debe ser, aquello que transgrede ciertas leyes humanas, también lo monstruoso como horror (por desconocido). Hay una mezcolanza entre lo atractivo de lo incierto o la búsqueda de lo que no es habitual, con el miedo que provoca y que puede llegar al terror, en tanto que no es asible ni comprensible»<sup>136</sup>. Pero lo otro, lo verdaderamente inasible e incomprensible, no lo va a encontrar el Bosco en el espacio (en las regiones exóticas o en las antípodas del mundo explorado) sino en las inaprehensibles regiones de lo ausente por venir: lo monstruoso-maravilloso va a darse en nuestro artista fundamentalmente como anuncio o *presagio* de la más violenta de las transgresiones, aquella que rompe abruptamente con toda ley humana. Lograr mantenerse sobre ese borde escurridizo y peligroso que separa la vida de la muerte, y hacerlo con la hondura suficiente, para ver (visión que sólo es posible de soslayo, desde el límite o margen del espacio perspicuo) lo verdaderamente otro sin precipitarse en el abismo, tal es, nos parece, el privilegio del arte "visionario" del Bosco.

c) Un tercer ámbito de manifestación de lo imaginario, que concierne más directamente al arte y que sin duda dejó una profunda huella en el Bosco, se refiere a los espacios marginales de los códices o salterios miniados, de los capiteles de los claustros y las portadas o de las misericordias de las sillerías de los coros de las iglesias. La fantasía se desboca en estos espacios secundarios. En la escultura románica, pero sobre todo en la del último gótico se vuelve más insolente y festiva que nunca. Todo un mundo fantástico de formas metamórficas y transgresoras con el orden establecido se adueñan de

estos márgenes que desafían la perspectiva monofocal del centro. Monstruos y bestias, imágenes como veremos con Focillon de lo «posible ilimitado»<sup>137</sup>, parecen confundirse con la apabullante vida vegetal en un universo proteico -cual el del Bosco- en el que la lógica de la identidad parece no tener ya ninguna vigencia.

d) Señalemos, por último, en un orden distinto de cosas, otro de los lugares donde lo imaginario se manifiesta y que es de particular relevancia en la obra del Bosco, como tendremos ocasión de comprobar en el último capítulo de esta tesis<sup>138</sup>. Nos referimos a la fiesta y en especial a la fiesta de las máscaras y el teatro, cuya celebración, en la que participaban toda suerte de menestrales y artistas, alcanza una notoria importancia en la última Edad Media y en el Renacimiento. Entre el repertorio de este teatro "sacro" y popular no podían faltar, como piezas clave, las diabladas, en un momento en que -por emplear una expresión de Francastel- «el diablo sale a la calle». Veremos cómo las figuras del diablo y los demonios se convierten en uno de los temas "estelares" de lo grotesco imaginario en el Bosco. Trataremos de mostrar el papel, creemos que decisivo, de la perspectiva teatral en la configuración de la visión "demoníaca" del mundo del maestro de 's-Hertogenbosch. Conviene por ahora apuntar, con Joaquín Yarza Luaces, que «todo un mundo de la imaginación traducido en formas efímeras» se da cita en esas escenografías improvisadas y a menudo caprichosas<sup>139</sup>. El juego de las metamorfosis, que dominaba el arte de los *marginalia*, se convierte ahora en juego de máscaras en el que ya no parece posible distinguir entre ilusión y realidad. Por último, el carnaval, dirigido por ese mago de las transformaciones que es el diablo, confunde actores con espectadores, la verdad con el engaño, despojándonos, cual "genio maligno", de todo criterio para distinguirlos.

### I.5.3. Monstruos y enigmas

El juego, por lo tanto, se destaca como una de las características fundamentales de lo imaginario. Tendremos ocasión de profundizar en la naturaleza del juego cuando nos ocupemos de la perspectiva teatral en el Bosco. Por de pronto digamos que jugar es ya un imaginar o *figurar*, como viene a decir Gadamer<sup>140</sup>. Al jugar lanzamos un puente entre la imaginación y el mundo "real". Ahora bien, el juego no sólo es un «rito de entrada» y preparación para adaptarnos a la realidad dada (por ejemplo, el niño que simula el comportamiento de los mayores representando o "figurándose" los papeles sociales que en el mañana desempeñará); el juego tiene además la misión de tentarnos -cual ese juego "diabólico" de las Tentaciones de San Antonio en el que el Bosco se recreará- con la ruptura del orden establecido. Bajo este aspecto, que es el que aquí nos interesa, el juego dinamiza y "sobreactiva" la imaginación, la estimula para que sacuda el "caparazón" de lo dado hasta reventarlo. Como esas formas envolventes que estallan en los turbulentos paisajes de las *Tentaciones* bosquianas, que apenas dejan entrever lo que ocultan, el juego aguijonea nuestra fantasía con la tentación de lo posible. Como veremos, es sobre todo la curiosidad, raíz de todo pecado, lo que pone en peligro el alma de los santos del Bosco.

La poesía y el arte, pero también la "seria" filosofía, han nacido en la esfera del juego, como ha mostrado Huizinga. Tales actividades nacen como un «juego del espíritu» que busca conocer; como búsqueda, por consiguiente, de lo que no se tiene y que obliga siempre a ir "más allá" de lo ya apropiado o conquistado. Esta persecución de lo inédito obliga a buscar nuevas imágenes como formas de expresión que, forzosamente, no todos entienden. Es obligado que, al tratar de dejar atrás «lo obvio», se provoque una *tensión* mediante nuevas figuras desconcertantes. Como escribe Huizinga, esta distancia, este



«abismo» entre la existencia objetiva y el comprender no puede zanjarse sino con la chispa de lo figurado. El concepto encapsulado en palabras tiene que ser siempre inadecuado a la fluencia de la corriente vital». De ahí que

Mientras que el lenguaje de la vida ordinaria, en su calidad de instrumento práctico y manual, va desgastando continuamente el aspecto imaginativo de todas las palabras y supone una autonomía en apariencia estrictamente lógica, la poesía cultiva deliberadamente el carácter figurado del lenguaje.<sup>141</sup>

No deja de ser significativo que cuando Platón se topa en su discursoso dialéctico con la necesidad de referirse al problema fundamental que había dado origen al diálogo (la naturaleza del alma en el *Fedro* o la del Bien en la *República*), se vea obligado -el mismo Platón que había expulsado de su Estado a los poetas- a emplear un símil, una imagen. De hecho, igual que la "bella palabra" nace en parte del certamen poético, la filosofía se origina en cierto modo a partir de la competición enigmática. El método de preguntas y respuestas -respuestas que nunca agotan el problema- obedece en buena parte a esa afición de los griegos por el «juego de *aporías*, es decir, de preguntas que no tienen ninguna respuesta terminante», seguramente una forma debilitada, según Huizinga, de aquellos juegos sacros o rituales que eran los «enigmas mortales»<sup>142</sup>. En seguida nos ocuparemos del más célebre de estos enigmas, un enigma que «muestra su carácter sagrado, es decir, peligroso», el monstruo por excelencia -junto con su hermana antagónica, la Quimera-, a saber: la Esfinge. Veremos que cada monstruo en el Bosco es un juego de la imaginación, una pregunta que, como el enigma, sólo plantea nuevos interrogantes, nuevas adivinanzas. Nos atreveríamos incluso a considerar el monstruo como la figura poética por antonomasia, por no ser otra cosa que pura alusión, metáfora, ocurrencia, insinuación, juego de imágenes, pero sobre todo por su ser proteico que le permite cambiar cuanto quiera su figura, que no es sino máscara, disfraz que esconde dentro de sí el misterio, su esencia oculta que sólo se deja adivinar en tanto que oculta. La

vida sólo puede expresarse mediante enigmas, había dicho Heráclito el Oscuro. De ahí «la vieja exigencia, que también ha regido entre los griegos alguna vez», según la cual «la palabra poética debe ser oscura»<sup>143</sup>. Ya hablaremos de esa estética "manierista" de lo feo y monstruoso que busca en lo oscuro y "artificial" el único modo posible de aludir la verdad del misterio. Veremos que el Bosco participa de la estética que -como en el *trobar clus* o «poetizar hermético» del juego trovadoresco- rehuye lo demasiado claro acaso porque lo considera una traición a la naturaleza y a la misión sagrada del arte. Decimos *a-ludir* por cuanto no se puede nombrar lo incognoscible; aludir del latín *ad*: a, y *ludere*: jugar; jugar a atribuir formas inciertas e inverosímiles, por impropias e inadecuadas, a lo que nos sobrepasa y nos embarga con la amenaza de un peligro absoluto.

La figuración poética parece impulsada por su propia lógica a lo exorbitante y desmesurado -como en la imaginación mítica y en la infantil-, imágenes excesivas, "enormes", locamente atrevidas, como los monstruos bosquianos, que buscan también el efecto de asombro y extrañamiento «mediante la exageración desmesurada o mediante la confusión de todas las proporciones o relaciones», en palabras de Huizinga. Podríamos preguntarnos si esas personificaciones fantásticas del horror, o esas representaciones teratomórficas de los pecados y los vicios de las que tanto gustaban los artistas y poetas de la Edad Media, eran tomadas "en serio" y si creían "realmente" en estos seres productos de la imaginación. Pero, en primer lugar, tendríamos que plantearnos la pregunta en términos no tan «lógicamente prosaicos», de manera que no violentase el contenido mismo de la figuración poética en cuanto tal. Evidentemente, las alegorías y personificaciones poéticas que llenan el *Anticlaudio* o el *De Planctu Naturae* de un Alanus de Lille, o las figuras de los vicios y las virtudes o de los seres infernales y celestiales de una Hildegarda de

Bingen, no pueden tomarse "en serio" en el sentido de que se les conceda una existencia literal; ahora bien, tampoco pueden ser tenidas por meros "juegos" literarios, ya que, como dice Huizinga, «su figuración se halla entrelazada demasiado íntimamente con sus ideas teológicas y filosóficas más profundas». Realizan una función lúdica esencial, y en cuanto tal oscilan «entre la convicción y la fantasía, entre el juego y lo grave»<sup>144</sup>.

Si queremos aproximarnos a la figura del monstruo, y en particular a la del monstruo bosquiano, hemos de entenderla no simplemente como una frívola ligereza o agudeza imaginativa, sino en términos de verdadera figuración poética. Una figuración poética cuyo modo propio de ser plantea un enigma, una especie de desconcertante sofisma que nos pone en relación con lo incomprensible. Al monstruo, ya sea fantástico o natural, nunca se lo espera; implica una desviación o relación polémica con respecto a la norma. Problematisa la realidad asentada, tornándola insegura. Representa, por ese carácter agonal propio del juego, una «porfía enigmática» con lo dado; prepara otra visión o descripción de la realidad. Como veremos, el monstruo genera una multiplicidad de significados. Por una parte, el monstruo, en su aspecto esencial de prodigio o *presagio*, nos sollicita para corresponder a lo no expresado con un nuevo *decir*, para corresponder a lo inédito con una nueva figuración. Aquí el lenguaje de la imaginación se muestra como pura posibilidad. Por otra parte, el monstruo relativiza al mismo tiempo todas las posiciones, todas las posibilidades de ser. Para no absolutizar o privilegiar una posibilidad en particular, se adhiere con frecuencia a la paradoja y al humor. En efecto, el monstruo tiene -y pensamos sobre todo en el monstruo bosquiano- algo del carácter humorístico y desconcertante de esos enigmas o preguntas que se plantean medio "en broma", del tipo llamado *griphos*<sup>145</sup>. En cierto sentido, puede afirmarse de los monstruos del Bosco lo que Octavio Paz dice de ciertos prodigios que se le

apareren a un aprendiz de brujo: que «no son ni reales ni ilusorios: son medios para destruir la realidad que vemos. Una y otra vez el humor se desliza insidiosamente en los prodigios como si la iniciación fuese una tomadura de pelo»; en otras palabras, el neófito «debe dudar tanto de la realidad cotidiana, negada por los prodigios, como de la realidad de los prodigios, negada por el humor»<sup>146</sup>. Basta echar una ojeada a las obras de nuestro artista para comprobar que lo cómico - inseparable de lo grotesco- constituye un ingrediente esencial de sus figuraciones fantásticas y demoníacas.

Ahora bien, en el Bosco el humor no puede separarse de la angustia y el horror. En el juego, aunque gratuito como el juego mismo de la vida, siempre te juegas algo. Es desenvolvimiento agonal, combate, azar, peligro. Al mismo tiempo que señala la relatividad de las distintas opciones, te obliga a tomar posiciones, a encontrar un lugar, tu lugar. Como apuesta y riesgo, nos enfrenta con la angustia de la libertad. El anhelo "fáustico" no es otro -como veremos en el caso del Bosco a propósito de su óptica teatral- que la tentación de representar todos los papeles, de jugar todas las vidas: tal el pecado luciferino del que, como el artista, se rebela contra su propia finitud temporal y juega a ser Dios. En este sentido, el haberse reservado Bosch un lugar tan destacado en el corazón del llamado «Infierno musical» (postigo derecho de *El Jardín de las Delicias*; véase el -según creemos- autorretrato del "Hombre-árbol" o gran monstruo central) nos hará pensar con algún fundamento en la melancólica reflexión del artista sobre su propia creación, condenada en el universo sin salida del "infierno" por lo que supone de desafío al Creador. Trataremos de mostrar en el transcurso de esta tesis que la curiosidad infinita que aguijoneó al pintor, su desmesurado deseo no sólo de ver, sino también de ser, le llevó a presidir -asumiendo la identidad del monstruo- los infiernos del alma humana. El juego asociado a la creación artística lo hallamos precisamente en este

«Infierno musical»: los gigantescos, monstruosos, excesivos -como "excesiva" es siempre una obra de arte- instrumentos musicales puede que aludan, como veremos<sup>147</sup>, a la desarmonía del hombre con Dios, puesta de evidencia aquí por su ilimitado deseo de crear, que en el hombre está irremisiblemente destinado al fracaso -por lo que se convierte en deseo melancólico y *maldito*, vivido como culpa-. Como ha señalado Huizinga, «en muchos idiomas la ejecución de instrumentos musicales se denomina "jugar", así en los idiomas árabes, en los germánicos y en algunos idiomas eslavos, y también en el francés»<sup>148</sup>. Lo que hace pensar en una «relación esencial» entre el juego y la música. La presencia del llamado "grupo de los jugadores" en el extremo inferior izquierdo de la misma tabla, refuerza esta asociación. Se trata aquí del azar y el riesgo del juego que, en el "infierno", desencadena la violencia final: rompiendo los tablecero del juego, amputando la mano del Verbo Creador que en el postigo izquierdo de *El Jardín de las Delicias* veíamos bendiciendo a la primera pareja humana y que ahora aparece con un dado en el dedo índice y atravesada por un puñal<sup>149</sup> (fig. 2).

Por eso el monstruo del Bosco hace referencia, por un lado, a nuevas posibilidades no expresadas, pero, por otro, señala el límite de lo cognoscible, aquel que no es posible franquear; alude en este sentido a ese misterio insondable o enigma mortal que, en última instancia, es el hombre. El monstruo *muestra*; como ese monstruo emblemático de la galería fantástica del Bosco, el "Hombre-árbol", muestra el enigma que está oculto en cada uno de nosotros. El monstruo es el hombre. Como dice Hölderlin en un bosquejo para un himno que recoge Heidegger, «Somos un Monstruo, privado de sentido». Como ser "desahuciado" de sí mismo, el mortal gravita sobre su propia nada; marcha a la deriva sobre el abismo proceloso de la existencia, como el "Hombre-árbol" navega en sus barcas desvencijadas sobre el gélido y oscuro vacío del «Infierno musical». Por ello llama Heidegger al

mortal el «Mostrador» o el «Mostrante», ya que «En tanto que el hombre es en este movimiento hacia..., muestra como siendo el que se dirige así, en la dirección de lo que se retira»<sup>150</sup>.

El arte muestra; lo hace como juego o figuración poética. El monstruo se convierte así en una figura del espacio a-lusivo, que llega donde no puede llegar la claridad de los espacios perspicuos, de esa transparencia que prepara las cosas para la aprehensión, pues no se puede aprehender lo inaprehensible, tan sólo entreverlo en lo oculto: tal el misterio incommunicable cuya desnuda visión nos desintegraría, cual Acteón desmembrado por los perros de Diana, después de ser sorprendido espiando el baño de la diosa, traspasando los límites que le están permitidos a la humana visión. Por eso el monstruo en todas las culturas aparece como un enigma, que como todo verdadero enigma «muestra su carácter sagrado, es decir, peligroso, ya que en los textos mitológicos o rituales se presenta, casi siempre, como enigma mortal, es decir, como un problema en que va comprometida la vida»<sup>151</sup>. El monstruo toma la forma de una pregunta que nadie sabe contestar, para la cual ninguna "sabiduría suprema" tiene respuesta. Únicamente el espacio a-lusivo abierto por la figuración poética puede señalar en la dirección de este enigma, mas sólo como un guiño, una insinuación. ¿Podrá el hombre resolver, alguna vez, el misterio de la Esfinge? ¿o es el enigma demasiado grande para el hombre? La Esfinge, el monstruo por excelencia, no es sino el recuerdo del león funerario que guarda el secreto de la tumba<sup>152</sup>. Los hombres caían uno tras otro, devorados por la horrible bestia que asolaba el país de Tebas, al no saber resolver el enigma que les proponía el monstruo; hasta que llegón Edipo, hijo de Yocasta, y se le planteó la pregunta: «¿Qué ser tiene cuatro pies, dos pies o tres pies, y cuantos más tiene es más débil?» Edipo contesta que es el hombre, pero su respuesta no era verdaderamente una respuesta: el enigma estaba precisamente en esta respuesta; es el enigma del destino humano. La Esfinge se precipitó

al abismo, ¿porque estaba realmente vencida, o, más bien, porque señalaba de esta forma el camino, el camino de la verdadera toma de conciencia del misterio? Aquellos héroes que vencieron a los monstruos híbridos por antonomasia, la Esfinge y su contrafigura la Quimera, terminaron melancólicos, ciegos y locos errantes, cual fue el caso de Edipo y Beleferonte. La Esfinge, pesada y melancólica, nos lleva invariablemente a su hermana antagónica la Quimera, animal triple (león, cabra y dragón al mismo tiempo en una unión imposible), nacida de la unión monstruosa de Tifón con Quimera.

Híbrida, indescifrable, indeterminada, infernal, interpretable, femenina, metafórica, ligera, animal, ardiente, rabiosa, ilimitada, imposible, la Quimera es el único monstruo que, transfiriéndose del mito al lenguaje, supo transponer la misma seducción, la misma amenaza.<sup>153</sup>

Así describe Ginevra Bompiani a la Quimera en el hermoso estudio que la dedica. Después de recordarnos la infernal genealogía de este monstruo, la autora se centra en la imagen manierista y romántica de tan increíble criatura. La Esfinge representaría todavía el símbolo que tiene que ser descifrado: así para Hegel este monstruo es un *signo* de otra cosa, es como una palabra enigmática que busca el decir y a través de la cual el espíritu se expresa, aunque subsiste en este monstruo híbrido la oscura interioridad de la vida animal, que se resiste por ende a la reflexión del espíritu:

El espíritu humano -escribe Hegel- quiere desprenderse de la torpe fortaleza y fuerza de lo animal sin llegar a la perfecta representación de su propia libertad y de su figura móvil, pues todavía debe permanecer mezclado y asociado con lo otro a sí mismo. Este impulso a una espiritualidad autoconsciente que no se aprehende a partir de sí en la realidad únicamente conforme a ella, sino que sólo se intuye en lo a ella afín y accede a la consciencia en lo que a ella igualmente extraño, es lo simbólico en general, que en este punto culminante deviene enigma.<sup>154</sup>

La Esfinge, como toda figura monstruosa, no es según Hegel sino un símbolo ambiguo, opaco e inadecuado que tiene que ser reemplazado por el concepto, tal sería el significado de la victoria de Edipo sobre el monstruo. La Quimera en cambio equivale ya a la negación del

símbolo: lo indescifrable. La Quimera se convierte en la metáfora «ilimitada e infinita», un «Significante Infinito» o «jeroglífico de la locura».

Como para Tesauro, la Quimera de Flaubert es la figura de lo ilimitado; de lo que no tiene «existencia real, palpable, duradera, ponderable, indestructible»: la amenaza de la Quimera consiste en su infinita imposibilidad (el infinito de los mundos posibles), que anula lo imaginario.

En otras palabras, la Quimera es una mala Musa: induce contemporáneamente a la tentación de omnipotencia y de nihilismo: todo es posible, todo es vano.<sup>155</sup>

La Quimera, Fantasía lúdica, expresión máxima de la libertad creadora y de su fracaso, ondeará en la bandera de la Musa negra del artista melancólico, una vez que ha perdido su ligereza originaria y se ha vuelto pesada, «como aquello que hace al hombre consciente de su peso y de sus limitaciones mortales, y lo encierra en la aporía de la esperanza y la indiferencia»<sup>156</sup>.

## **I.6. Fenomenología de la figuración visionaria**

### **I.6.1. La experiencia visionaria**

A lo largo del presente capítulo hemos tratado de arrojar un poco más de luz, con la ayuda de la fenomenología, sobre ese "mágico" y enigmático fenómeno que es la visión. Podría hablarse de una especie de alquimia de la visión: de la transmutación de lo percibido en la "representación de algo". Ahora bien, como escribe Huizinga, «La representación nace como figuración»<sup>157</sup>. Ver es siempre ya imaginar, figuración *como si*, apertura o distanciamiento que pone lo dado de la presencia *en perspectiva*. Pero esta apertura sólo puede ser comprendida como realidad temporal que se abre esencialmente al



porvenir y, de esta manera, inaugura un horizonte de posibilidad y de discrepancia con lo dado. No debemos olvidar, sin embargo, que igual que el tiempo sólo es posible junto a su "contemporáneo" el espacio, lo imaginario no puede entenderse más que en lo espacial y concreto. No puede obviarse el caracter "pluridimensional" y por tanto "espacial" del mundo imaginario<sup>158</sup>. En efecto, como señala Dufrenne,

[...] esta apertura que crea el distanciamiento define el espacio; el espacio es el medio en el que el otro puede aparecer cuando estoy retirado en mí mismo, y por esta razón toda alusión a la alteridad recurrirá a metáforas espaciales [...] y es gracias al espacio como puede aparecer la apariencia y algo como ver es posible; toda imagen existe sobre un fondo espacial; contemplo desde el seno del pasado lo que está en el espacio, y si a partir de ahí puedo seguir el movimiento del tiempo, y estar al acecho del futuro y anticiparlo, es porque el espacio contiene de alguna manera ese futuro; está siempre ahí y este *siempre* inscrito en él compensa el *ya no* o el *todavía no* de la temporalidad.<sup>159</sup>

Ahora bien, si el espacio está así «enriquecido de posibles», de forma que «todo lo representado en tanto que dado» no está dado más que imperfectamente como apariencia, también es cierto que no lo está como la totalidad de la presencia sino como una simultaneidad virtual que ha de ser efectivamente recorrida y que por tanto mantiene una relación esencial con el futuro.

Podemos preguntarnos, sin embargo, si la imaginación puede también, de algún modo, violentar este espacio que incluye todas las perspectivas llevándolo al extremo de su horizonte de posibilidad, que es al mismo tiempo el límite de lo visible y lo cognoscible. Dicho de otra manera: se trata de saber si para la conciencia imaginante hay un modo de "representar" la ausencia de toda representación, un modo de *figurar* la -dicho sea en términos heideggerianos- la radical posibilidad de su imposibilidad, el peligro absoluto. Naturalmente, tal figuración, si es posible, ha de serlo en el espacio, pero no en el espacio perspicuo sino en el espacio alusivo de la diferencia, en esos espacios *lucífugos* en los que se hace patente la ocultación y el misterio inconmensurable (incapaz de ser "recorrido" por una mirada;

ese espacio de impenetrable opacidad que ninguna transparencia, ninguna perspectiva humana puede abrir) y desde los que la mirada *visionaria* puede vislumbrar -lateralmente, oblicuamente, en la lejanía abismal- la postrera aparición: la aparición de la desaparición del mundo.

Llamaremos *visionaria* a esa mirada que, como la del Bosco, abre este espacio alusivo. Es aquí cuando la imaginación se convierte en visión "*infern*al". Definiremos la experiencia visionaria como ese «poder de divergencia» con respecto a lo dado que nos solicita hacia lo posible, pero no hacia cualquier posible sino hacia esa alteridad o posibilidad radical. Tal vez no sea necesario aclarar que la "experiencia" visionaria no tiene nada que ver aquí con una especie de experiencia extraordinaria o paranormal. Nada de eso. Cuando hablamos de experiencia visionaria hacemos referencia a una *forma de pensamiento*, un pensamiento que sólo puede expresarse en lo figurado y que, como veremos, apunta fundamentalmente a la figura del monstruo como *presagio*. Se trata, pues, de pensar el prodigio; es decir, de pensar el monstruo. En el Bosco el monstruo *muestra*, y lo hace en un sentido originario que lo acerca al prodigio en tanto que presagio. Se verá que este pensamiento tiene mucho de ese *sagire* latino, el cual, según Cicerón en *De adivinatione*, «es sentir con penetración», esa sagacidad extraña que confiere «la proximidad de la muerte» y que «*facilita* el conocimiento del porvenir». Escribe Cicerón que «Al que prevé (*sagit*) un acontecimiento antes de que se realice, llámasele *presager*, es decir, que siente lo venidero»<sup>160</sup>. Y más adelante explica la etimología de la palabra "*monstrum*", pues «de la significación de ostentar, anunciar, mostrar, predecir, procedieron anuncio, portento, monstruo, prodigio»<sup>161</sup>.

En las visiones de las postrimerías del hombre y del mundo, en las visiones "*infern*ales" y "*demoníacas*" del Bosco, profundamente ligadas a lo monstruoso y grotesco, veremos un modo de anunciar lo que

no puede darse nunca bajo la forma de la presencia: la amenaza siempre suspendida de una cesación o un fin. Pensar el monstruo significa en definitiva pensar la muerte: la muerte y desintegración del hombre convertida en el Bosco en angustia y obsesión personal. El genio del artista consistirá en "pintar" el trágico presagio, en dar forma a lo que, no teniendo forma alguna, sólo se muestra bajo el *fantasma* de la ausencia que aviva nuestros más hondos temores y nuestras profundas pesadillas. Solamente la socarronería y el humor podrán hacer soportable ese horror inherente a la vida que en el Bosco no es otro que la *verdad del infierno*, de un infierno que en nuestro artista tiene poco de "escatológico", en el sentido de otro mundo después de la muerte. Los infiernos bosquianos se localizan siempre en la tierra consumida por mil fuegos: veremos que no son sino una inversión de la tierra, una re-afirmación en último término de un mundo sin salida ni esperanza. Es precisamente aquí, en este mundo abandonado a su propia inmanencia y finitud, donde el pintor, "poseído" -como veremos- por esa especie de "don" profético que es propio del melancólico "saturnino", vislumbra la verdadera diferencia o alteridad: no la alteridad de ese otro mundo que se define en un "después" escatológico, sino la que es verdaderamente *escatológica* en sentido propio, esto es, *última*, y que justamente por ello sólo puede darse bajo la forma de la ausencia, del *no hay después*.

Cuando nos refiramos al Bosco como un artista *visionario*, lo haremos ~~en~~ el sentido de un artista *propenso a imaginar*, pero no en el sentido ~~más~~ común del que cree cosas "quiméricas". El pintor de 's-Hertogenbosch, lejos de ser un crédulo, es fundamentalmente un escéptico condenado a no poder ya creer; es más: denuncia el carácter quimérico e ilusorio de lo que solemos tener por más sólido y real, y si acentúa el realismo de sus figuraciones fantásticas, lo hace para des-realizar la realidad ordinaria que su imaginación "desmonta" pieza a pieza y combina luego sin otra lógica que la del absurdo o, para ser

más exactos, por medio de esa ley de la fantasía que es la metamorfosis. Maestro en la fabricación de imágenes, parece saber que en este mundo todo son imágenes, apariencias, y que ninguna es más verdadera que la otra. Y si se detiene con fruicción en las más feas y espantosas, es porque sabe que -como veremos al hablar de la estética de lo feo- lo feo y horrible dinamiza o sobreactiva la imaginación mejor que lo bello, se presta mejor al juego de la alusión. Pero si el Bosco es propenso a imaginar, si es un artista visionario, es sobre todo porque su arte señala lo que sólo puede darse como presencia fantástica, como "irrealidad", o mejor, como posibilidad o ausencia (como posibilidad de la postrera ausencia siempre diferida). Como escribe Herbert Read a propósito del maestro holandés,

Para un hombre con su gran poder de visualización, la vida presente y la vida por venir, el Paraíso, el Infierno y el Mundo, eran igualmente reales e interpretables; se combinaban, es decir, formaban una superrealidad que es la única realidad que puede interesar al artista.<sup>162</sup>

Ahora bien, si lo "real" y lo "irreal", si las escenas más realistas y costumbristas forman parte con las más profundas y delirantes ensoñaciones y anticipaciones de una misma superficie pictórica, es porque son variaciones de un mismo tejido imaginario, de un espacio donde todo es posible, donde *«todo se puede transformar en todo porque nada es en realidad nada»*. Tal es, como trataremos de mostrar en esta tesis, el trasfondo del universo fantástico y metamórfico del Bosco: su *visión* de la vida, pensada desde la perspectiva que se sitúa en el margen de cualquier otra perspectiva, y que pone en evidencia una fuga de sentido, la precariedad de un mundo «nacido bajo el signo de Saturno», donde no se tiene otra seguridad que la anunciada por el trágico presagio.

Trataremos ahora de aclarar otro de los términos que dan título a esta tesis. Hablamos de *experiencia* visionaria; ahora bien, ¿qué

queremos dar a entender exactamente con este vocablo? ¿Puede lo que hemos denominado "visionario" convertirse en objeto de una experiencia, cualquiera que sea ésta? Pocos conceptos son tan vagos y generales como éste y, al mismo tiempo, tan imprescindibles. Nosotros nos serviremos del término en su sentido etimológico: *experientia*, del verbo latino *experire*, cuya significación originaria es ensayar, experimentar; remite por tanto a un hacer, en este caso a un hacer lúdico que es el mismo de la *poiêsis*, de la figuración poética. En este sentido la experiencia constituye un modo de aprehender y de ser, pero de un ser que es inseparable de un hacer: como el juego, tiene su ser sólo en el "representarse", o mejor, en el *figurarse*, en el sentido que hemos indicado con Kearney de *figo-fingere-fictum*, como un «crear/hacer activo y originario». Se trata, pues, de una experiencia para la cual la figuración es tan esencial como la ejecución para la poesía o la música<sup>163</sup>. Ahora bien, si la experiencia estética es efectuación o realización de posibles, no es menos cierto que esta "creación", si es verdaderamente creación artística, no puede perder de vista su referencia esencial a esa reserva inagotable de posibilidades que se le ocultan de modo esencial. Cuando, de este modo, nos refiramos a la experiencia visionaria, lo estaremos haciendo, por supuesto, no en el sentido común de una aprehensión "sensible" por un sujeto de algo que se supone "dado", sino de una aprehensión esencialmente imaginante que se dirige a captar una posibilidad. En consecuencia, se trata de una experiencia que, en cuanto apertura a lo posible, no puede en modo alguno confirmarse, pues semejante verificación o comprobación sólo sería posible si la remitiéramos a los *datos*. No es, por consiguiente, experiencia en su acepción moderna, a *sensu oritur* u originada en los sentidos, sino experiencia imaginante para la cual la aprehensión de los datos sensibles es siempre ya una visión "imperfecta" y "mutilada", en el sentido -y sólo en este sentido- de que se despoja

a la experiencia de su horizonte de posibilidad, esto es, de su carácter esencialmente problemático y temporal que impide que se la reduzca a la identidad de una presencia totalizadora. Por supuesto, para esta figuración o experiencia imaginante es esencial la representación de lo concreto: como ya había señalado Aristóteles<sup>164</sup>, así como no hay juicio o pensamiento discursivo sin fantasía, tampoco hay fantasía sin sensación; y, sin embargo, la fantasía no puede simplemente equipararse con la sensación ni ser un sustituto de la misma. Antes bien, la imaginación no sustituye a la percepción, la anticipa<sup>165</sup>. Pero la anticipación de la fantasía sólo puede tener lugar en tanto que se halla ya en los *phantasmata* un elemento de posibilidad. Quizá comprendamos mejor el carácter de esta experiencia "fantástica" al relacionarla con la naturaleza esencialmente imaginante del deseo. Tendremos oportunidad de volver sobre ello más en extenso, cuando estudiemos esa formidable reflexión pictórica sobre el deseo que es la tabla central de *El Jardín de las Delicias*<sup>166</sup>. Será suficiente recordar ahora que podemos dirigir nuestro movimiento apetitivo hacia el objeto del deseo porque somos capaces de anticiparlo, cuando nos lo representamos, merced a la fantasía y sin que esté presente inmediatamente el objeto de apetencia, como un objeto *posible*.

Pues bien; el deseo, o la experiencia deseante, puede ayudarnos a arrojar un poco más de luz sobre el modo de ser propio de la **experiencia** a la que nos referimos. Decíamos que, en cuanto **experiencia** de una posibilidad -y en último término, de una posibilidad radical-, la experiencia visionaria no puede confirmarse: no es posible en ella la coincidencia de la imagen con el acontecimiento, pues tal coincidencia, como la del deseo con su objeto, se encuentra siempre diferida. La realización del deseo anula el deseo en cuanto tal; de la misma manera, la experiencia visionaria -tal como se expresa en la obra del Bosco, en tanto que figuración de

la monstruosidad o del *pre-sagio*-, se dirige en último término a esa amenaza siempre en suspenso en que consiste la verdadera alteridad o diferencia absoluta: la muerte de la que el "*fenómeno*" (el monstruo o prodigio bosquiano) es fatal presagio.

#### **I.6.2. Fenomenología-hermenéutica de la figuración visionaria.**

##### **Definición y alcance**

Finalmente, si la experiencia es un modo de aprehensión, que es también un modo de alumbrar o aparecer algo, remite esencialmente al *fenómeno*, en el sentido etimológico de *phainómenon*: "lo que aparece", que a su vez deriva del verbo *phaínein*: "aparecer", "alumbrar". "*Fenómeno*", por tanto, se relaciona de modo esencial con lo expresado por el término griego *phantasia*, que originariamente puede traducirse por "aparición", "imagen", "acción de mostrarse", "espectáculo". De ahí que, en este sentido, toda experiencia pueda ser considerada como experiencia "*fantasmática*" que se abre al fenómeno.

Ahora bien, reparemos en la especificidad del fenómeno al cual señala la experiencia visionaria: aquí lo que aparece sólo lo hace como posibilidad. En otras palabras: aquí el fenómeno, lo que se muestra, no es sino el monstruo mismo, esto es el verdadero fenómeno: lo extraordinario de un acaecer que sólo se muestra en su reserva inagotable y oscuridad esencial, es decir, como posibilidad. Lo que importa cuando nos referimos al monstruo o "fenómeno" en cuanto presagio, no es tanto la aparición misma como el aparecer: su ser propio que no consiste sino en señalar lo otro que no es él mismo, su esencia que no es otra que su propio diferimiento. En este mismo sentido, como vimos, Heidegger llamaba al hombre «el que muestra»: el Mostrante.

Por otra parte, el concepto de fenómeno al que nos referimos no está lejos del que había elaborado Heidegger ya en *Ser y tiempo*. «El concepto fenomenológico de fenómeno entiende por "lo que se muestra"

el ser de los entes, su sentido, sus modificaciones y derivados»<sup>167</sup>; es decir, no un ente en particular, sino el ser del ente, aunque aquél sólo pueda ser en éste. El fenómeno al que se dirige en última instancia la experiencia visionaria tiene que ser puesto en relación con esa reserva inagotable de oscuridad (opacidad) a la que se refiere el Heidegger posterior: el espacio de ocultación que se abre con toda iluminación o transparencia y que, al no poder darse como presencia, sólo lo hace como ausencia y posibilidad.

Por último, si en el título de este trabajo se promete una fenomenología de la experiencia visionaria, es porque consideramos la fenomenología, como método y como "modo de ver", el enfoque adecuado para dilucidar la especificidad de la experiencia visionaria y su "función de lo irreal o posible", inseparable como hemos visto de la figuración poética. Se trata de un método cuya gran ventaja estriba en que se refiere a aquello que se muestra a la conciencia, «de cualquier modo y en cualquier sentido» y, sobre todo, con independencia de si se corresponde o no con algo real. De manera que sólo la fenomenología nos permite explorar el fenómeno que se muestra a la experiencia visionaria, en su modo particular de ofrecerse: lo que aparece de este modo es el ser de la figuración visionaria en tanto que pre-sagio o anticipación imaginaria de una posibilidad o alteridad radical.

Ahora bien, entendemos con Heidegger que la fenomenología sólo puede **ser** pensada de modo originario, en su propia esencia y no como algo **sobreañadido** a ella, como hermenéutica, puesto que la hermenéutica es un modo de pensar originariamente todo lo "dicho" o figurado en un "decir" figurante. Ya se ha sugerido que todo conocer en cuanto tal es siempre un interpretar, un "figurar" o, si se prefiere, un poner en perspectiva. La fenomenología, que se dirige - dice Heidegger en *Ser y tiempo*- al fenómeno entendido como «lo que se muestra» (el ser de los entes), hace caer el primado de la



interrogación sobre el sentido del ser en el *Dasein*, al que pertenece el fenómeno originario de la «comprensión» y por ello «tiene la preeminencia ontológica sobre todo ente». Pues bien; la «Fenomenología del ser ahí es *hermenéutica* en la significación primitiva de la palabra, en la que se designa el negocio de la interpretación»<sup>168</sup>. De ahí que la hermenéutica cobre un sentido «filosóficamente *primario*, de una analítica de la "existencialidad" de la existencia», y ello «en tanto que desarrolla ontológicamente la historicidad del "ser ahí"», dice Heidegger. Y más adelante añade el maestro alemán que «este ente es en sí "histórico", de forma que la manera más apropiada de iluminarlo ontológicamente resulta por necesidad la de una exégesis "historiográfica"», lo que le va a llevar a la «explanación del tiempo como horizonte trascendental de la pregunta que interroga por el ser»<sup>169</sup>. Tal es el plan de *Ser y tiempo*. El nuestro, desde luego, no es tan ambicioso. Sólo pretendíamos señalar con estas referencias que la hermenéutica no es simplemente una dirección de la fenomenología sino que forma parte de la esencia misma de ésta. Por otra parte, nos llevaría demasiado lejos -y no es éste el lugar apropiado para ello-, desarrollar el camino que Hans Georg Gadamer ha continuado a partir de la «hermenéutica ontológica» iniciada por Heidegger. Recordemos únicamente que la hermenéutica (y ya dijimos que interpretar es siempre, de un modo fundamental, "representar" o "imaginar") apunta esencialmente a lo posible en la medida misma en que "desbroza" nuevos senderos que representan posibilidades en la «tradición» y en ese «acontecimiento lingüístico» y cultural en que ésta consiste. Lo que hace posible la hermenéutica es justamente nuestra actitud con respecto a la «tradición», entre la «extrañeza» (*Fremdheit*) o el «enajenamiento» (*Verfremdung*) y la «confianza» (*Vertrautheit*) y la «pertenencia» (*Zugehörigkeit*)<sup>170</sup>, siendo justamente en este «entre» (*Zwischen*) donde se encuentra el lugar propio de la interpretación, por ejemplo, de una obra de arte.

Por todo lo dicho, no podemos dejar de tener en cuenta, a la hora de ensayar una fenomenología de la experiencia visionaria en el Bosco, que toda fenomenología presupone una hermenéutica, y ello de un modo fundamental -como dice Gadamer- debido a la «temporalidad específica del ser estético, que consiste en que tiene su ser en el representarse»<sup>171</sup>. En consecuencia, la fenomenología hermenéutica que tratamos de hacer aquí habrá de partir de esa "contingencia" esencial a la interpretación que impide el desciframiento total de la obra o el texto en cuestión, haciendo aparecer aspectos que están ahí, pero siempre como desvelamientos parciales. Una hermenéutica, por tanto, próxima, aunque sólo en parte, a la de Paul Ricoeur, en el sentido de que renuncia a la pretensión de la fenomenología de Husserl o de Descartes de alcanzar el fundamento de toda certeza (pues no hay "intuición" ni comprensión que no esté mediatizada por los signos, ni, en consecuencia, «intuición directa de sí mismo por sí mismo»). Por otra parte, nuestra hermenéutica acepta la «triple contingencia» a la que está sometida toda interpretación, a saber: la de la propia obra o texto sobre la cual queremos hacer jugar la interpretación, «invariablemente prisioneros de una cultura», «la de su carencia de univocidad significativa y la contingencia que proviene de la individualidad del intérprete»<sup>172</sup>. Ahora bien, aunque la hermenéutica tiene la voluntad expresa de apartarse de «la tentación de toda explicación definitiva», esta tentación, en cuanto tentación, nos parece consubstancial a la experiencia hermenéutica misma. No hay "saber absoluto" más allá de las figuras, lo sabemos; y, sin embargo, nunca deja de tentarnos la *posibilidad* de alcanzarlo. (No otro es, según creemos, el anhelo faústico del artista-"actor" que, esclavo de su voluntad desmesurada de "ser todos los seres" y habiendo sucumbido finalmente a la tentación luciferina de "ser Dios", han acabado situándose en el corazón del mal: tal como veremos en el «Infierno musical».) En cierto sentido, como escribe Paul Ricoeur, «Los símbolos

del mal en los cuales leemos el fracaso de nuestra existencia declaran, al mismo tiempo, el fracaso de todos los símbolos de un *saber absoluto*»<sup>173</sup>.

Un único camino, por tanto, se nos abre para introducirnos en el laberinto bosquiano: entrar en el juego hermenéutico, un juego que, como tal, exige ser jugado en serio, de manera rigurosa y aceptando sus reglas. Un juego que comenzó el Bosco como lúcido *intérprete* de su mundo y que ahora continuamos nosotros, de la única manera posible: en diálogo permanente con la obra y con los otros "jugadores" que han participado interpretativamente, como interlocutores, en una tarea común: el despejamiento o "desciframiento" de la obra del Bosco, con la seguridad de que semejante tarea ha de ser, por su propia esencia, interminable, pues al final y a la postre nuestro esfuerzo encuentra su límite en esa reserva inagotable de sentido -y sinsentido- que se resiste a toda apropiación o comprensión hermenéutica. Ahora bien, semejante labor interpretativa requiere cierta estrategia de «descentramiento de la conciencia» que, como escribe Ricouer, «debe perderse a fin de encontrarse»; requiere, en otras palabras, de «la astucia del descifrador de enigmas y el gran arte de la sospecha»<sup>174</sup>. El abordaje de una obra de arte y de manera especial de la obra del Bosco, no puede menos de vincular, como hicieron primero Nietzsche y después Freud, sospecha e interpretación. Seguramente no nos equivocáramos al tratar al pintor de 's-Hertogenbosch como un verdadero «maestro de la sospecha»: también él, como veremos sobre todo a lo largo de los dos siguientes capítulos, denuncia la conciencia falsa, la ilusión y el engaño de una humanidad que él contempla -reflejada en su conciencia reflexiva, *melancólica*- en los "espejos deformantes de Saturno". Pero cuando la conciencia del artista se vuelva sobre sí misma y se haga -como veremos en el capítulo cuarto de esta tesis- atormentada "conciencia de sí", entonces habrá que disociar la reflexión de su conciencia inmediata;

en ese momento la hermenéutica tendrá que transmutar aquélla en «conocimiento indirecto, mediato y sospechoso»<sup>175</sup>, no sólo de la autoconciencia del artista tal como se manifiesta en sus obras, sino también de la del propio intérprete, que ha de permanecer alerta "acechándose" a sí mismo y a sus propios pre-juicios.

Dicho lo cual, trataremos, en primer lugar, de ser fieles al enfoque metodológico de la fenomenología haciendo nuestro su conocido lema: «a las cosas mismas». Sin embargo, tal exigencia sólo puede concretarse en nuestro trabajo presentando, en primer lugar, antes de lanzarnos abiertamente a la arena interpretativa, *las obras mismas*, pero a sabiendas siempre de que toda fenomenología presupone ya, de manera fundamental, una hermenéutica. Tal será nuestro modo de proceder en los dos próximos capítulos: un recorrido, con la imprescindible ayuda de esos interlocutores autorizados que son los historiadores y críticos de arte, por la producción bosquiana, con la convicción de que sólo podremos hacerlo como el que narra una vida: siguiendo una "historia" (pluridimensional, por tanto, no necesariamente lineal) en la que cada momento está engarzado con el siguiente, de suerte que nunca se da de una vez por todas sino que ha de ser efectivamente *recorrida*, es decir *vivida*, participando en ella activamente -interpretativamente-. Así como el ser estético no consiste sino en su "representarse" (*figurarse*), de manera general -escribe Ricoeur- «La reflexión debe convertirse en interpretación porque ~~no~~ puedo captar el acto de existir fuera de los signos esparcidos en el mundo»<sup>176</sup>.

Recorriendo de esta manera, paso a paso, la obra del Bosco, tal vez podamos al final del camino *comprender* (pero comprender siempre de una manera parcial y provisional, en todo momento perfectible, abierta a futuras exploraciones y correcciones, incluso revocaciones, pues el juego hermenéutico nunca se sustrae al riesgo de todo juego o de toda "a-puesta" o tesis) cierta "*unidad*" en la diversidad de las

obras bosquianas; una unidad, empero, que excluye la identidad de una presencia totalizadora -por tanto, con la que podríamos identificarnos, su "sentido último"-, pues sólo es posible en ese espacio de posibilidad y permanente reserva y ocultación que es la obra de arte y su esencia específicamente temporal. La interpretación ha de seguir aquí el mismo camino de la mirada que exige el propio estilo del artista: como luego veremos, el estilo "narrativo", como en viñetas, con una trama figurativa dispersa en grupos, obliga a "leer" con la mirada, a recorrer los paisajes bosquianos como quien recorre un jardín laberíntico, sin que haya direcciones privilegiadas o sendas ya trazadas de antemano.

### **I.6.3. De la iconografía a la figuración**

Pero antes de entrar en el universo imaginario del Bosco, fáltanos explicar el sentido del subtítulo de esta tesis. Hacíamos nuestra la consigna fenomenológica: «a las cosas mismas»; a las cosas mismas, sí, pero *activamente*. Ahora bien, si -como anota Husserl- el geómetra echa mano antes de la imaginación que de la percepción, siendo así que «los dibujos siguen normalmente a las construcciones de la fantasía»; si, de modo general, en la fenomenología tiene *«la libre fantasía un puesto preferente frente a las percepciones, incluso en la fenomenología de la percepción misma»*, ya que la «libertad» que ella comporta «le abre literalmente el acceso a los espacios de las posibilidades propias de las esencias con sus infinitos horizontes de conocimientos esenciales»<sup>177</sup>; ¿qué decir entonces del papel que juega la imaginación en la "percepción" de una obra de arte? Esa *percepción* no puede ser sino contemplación activa: una verdadera *experiencia* en el sentido arriba indicado, como participación interpretativa. De ahí que la «actividad figurativa-creadora» no sólo constituya la esencia misma de la obra de arte sino, asimismo, el instrumento fundamental

de cualquier fenomenología y en particular de la fenomenología de una obra artística. La contemplación estética de ésta exige la complicidad o participación de una mirada "creadora", "ficcional" o "figuradora"; de lo contrario, la obra enmudece, se abandona a la pasividad de su mera presencia física. La obra de arte se vuelve *figuradora* y fuente inagotable de producción figurativa a condición de que haga presa en ella la mirada de un espectador, cuya *experiencia* virtualiza y despliega sus horizontes de sentido. Ahora bien, sólo podemos *vivir* la obra de arte del modo como vivimos la vida: así como nosotros mismos, viviendo *nos interpretamos*, ya que nuestra existencia consiste en cada momento en la elección de un posible entre infinidad de posibles, de igual manera al decidir participar en el juego hermenéutico hacemos una apuesta que nos compromete y nos arriesga: nos arriesga como espectadores e intérpretes de las obras del Bosco que "re-crean" su sentido inagotable, sin pretender reconstruir el "mensaje original".

Por supuesto que la "lúdica intervención" en el juego hermenéutico lleva implícita la exigencia de aceptar las reglas del juego, como ya hemos dicho. Y no es preciso repetir que en este juego no estamos solos sino que contamos con la valiosa co-laboración de otros intérpretes y espectadores del Bosco, los cuales, cada uno con su metodología y enfoque propio, han enriquecido el caudal creciente de una obra tan sugerente y "caudalosa" de posibles sentidos como es la obra de nuestro pintor. Pero debemos explicar en qué sentido planteamos el "paso" que sugiere el subtítulo de esta tesis: de la iconografía a la figuración. Somos de la opinión de que en historia del arte las distintas metodologías no tienen por qué excluirse. Por el contrario, se complementan y enriquecen mutuamente. Nuestro trabajo no es propiamente un estudio de historia del arte, aunque la presuponga. Sin el inestimable trabajo de los especialistas en el arte del Bosco, esta tesis no hubiera sido posible. Quede, pues, claro

desde este momento que el rigor documental e histórico que pueda tener nuestra investigación se lo debemos a esos críticos e historiadores del arte que, con laudable paciencia y entrega a su labor, han pasado muchos años de su vida, bien "revolviendo" los viejos anaqueles de los archivos -por otra parte escasos- que puedan dar alguna noticia del pintor de 's-Hertogenbosch, bien estudiando sus fuentes iconográficas o los aspectos sociales y culturales más relevantes de la época del artista.

Nos interesa, sin embargo, aclarar lo que separa nuestro enfoque de los enfoques metodológicos al uso en la historiografía del arte. Aunque nuestro estudio se sirva de los resultados de métodos tan dispares como el iconográfico-iconológico, el formalista o el sociológico, la figuración artística se convertirá para nosotros en objeto de interés cognoscitivo y filosófico. Por descontado que este estudio toca lo iconográfico -más que lo puramente estilístico-, pero no con la intención de hacer una historia o "arqueología" de las formas artísticas, sino con vistas a la obra de arte en cuanto generadora de sentidos *posibles*, y no pre-establecidos. Con el subtítulo de esta tesis queremos dar cuenta de este "giro" en el punto de mira: el de la figuración artística considerada, no como una mera traducción de un texto previo por parte de la imagen, sino como una forma de *conocimiento* figurativo. El estudio iconográfico, perdido con frecuencia en la *identificación* (y reconocimiento) de los temas, olvida *quizás* demasiado a menudo que el arte es ante todo una *experiencia*, en el sentido indicado de hacer y aprehender que se produce en la praxis figurativa, como un *abrir gestante* o «puesta-en-obra» de la *verdad*. Como dice Bachelard, «Por esta creatividad, la conciencia imaginante resulta ser, muy simplemente, pero muy puramente, un origen»<sup>178</sup>. La obra de arte, en cuanto acto inaugural de una imagen, de una forma que no se reduce a la idea preconcebida, no puede agotarse por el enfoque iconográfico sin renunciar a lo más

específico de ella misma. Podemos decir, con Henri Focillon, probablemente el máximo representante, con Wölfflin, del "formalismo" en nuestro siglo, que «La iconografía no alcanzaba a darme siempre su sentido porque no me explicaba -tampoco tenía por qué, no es su objeto- la poética de las formas»<sup>179</sup>. No era su objeto, desde luego, pero al convertirse en el método de análisis predominante en la historia del arte, no sólo tendió a desterrar los otros enfoques metodológicos, sino a hacernos perder de vista la esencia misma del arte. En efecto, sobre todo cuando la iconografía se ha convertido en omniabarcadora visión multidisciplinar, se ha tendido a olvidar la obra de arte en tanto que forma. Por otra parte, quienes han mostrado su preferencia por un análisis más o menos estilístico y formal de la obra de arte, han tendido a caer en el vicio opuesto, dejando "huérfano" al arte de ese «mundo de las intenciones y de las fábulas» (Focillon) que configura el contexto significativo de la obra de arte. Ésta se inserta en un mundo al que pertenece y que re-figura, expresa e interpreta, sin que ello la exima de la responsabilidad de crear el suyo propio. No es posible, por tanto, explicar el complejo universo simbólico y humano de la obra de arte únicamente «a través de las formas», esto es, «no por la medida del hombre, sino por la medida del espacio» y de la materia<sup>180</sup>. Finalmente, el uso del enfoque sociológico (Antal, Francastel, Hauser, etc.), muy útil a la hora de insertar al artista y su obra en su medio, puede degenerar en el abuso del "sociologismo", llegando -como apunta Joaquín Yarza Luaces- a «una dependencia excesivamente lineal y simplista de lo artístico respecto a lo social»<sup>181</sup>, cuyo mayor atractivo consiste en su facilidad para aplicarlo a macroescala. En general, corremos el peligro en todas las tendencias mencionadas de que «La búsqueda de modelo y estructura coherente lleva a esquematizar el proceso artístico hasta clarificarlo tanto, que falsea su riqueza proteica, cediendo al deseo de una aprehensión fácilmente digerible y asimilable»<sup>182</sup>.



Dicho lo cual y con las reservas apuntadas, nuestro trabajo partirá de la interpretación iconográfica, en el sentido definido por Erwin Panofsky, esto es, del «contenido temático secundario o convencional», constituido por «el mundo de las imágenes, historias y alegorías», que supone una "familiaridad" del artista con los temas y los conceptos específicos de una tradición y unas fuentes literarias determinadas<sup>193</sup>. Tal estudio, cuyo prerrequisito es el «análisis formal» entendido como un «análisis de motivos y combinaciones (composiciones)» -lo que Panofsky llama «descripción preiconográfica» o «pseudo-formal», pues nunca es por completo puramente formal- exige como «principio controlador de la interpretación» una «Historia del estilo» o «percatación acerca de qué manera, bajo diferentes condiciones históricas, *objetos o acciones* han sido expresadas por *formas*» determinadas. Comprobaremos, sin embargo, que no es posible- sin renunciar a la especificidad propia del arte- acabar con ese margen de "equivocidad" esencial a toda obra de arte, ese "remonte" de sentido de lo figural que no se puede "traducir" adecuadamente a un discurso iconográfico o iconológico<sup>194</sup>, y que en la figuración bosquian, que busca expresamente la imagen ambigua, va a cobrar una importancia fundamental. Veremos incluso que a veces la propia descripción «pre-iconográfica» (que supone nuestra familiaridad con las "cosas naturales") se vuelve problemática por lo extravagante y desconcertante de los motivos que no es posible "identificar" más que como monstruosidades o "caprichos", esto es, como lo no-identificable, lo que rompe con el orden natural y convencional de lo dado o establecido, también con ese orden consensual de la tradición que permite la inteligibilidad de la obra por parte del intérprete. En efecto, toparemos con «objetos, acciones y expresiones» que no son reconocibles, no porque *de hecho* nos sean desconocidos, como un animal raro o una planta exótica, sino porque *a-luden*, precisamente, a lo que no se puede conocer, a lo otro no identificable ni reductible a lo

conocido.

En los dos próximos capítulos seguiremos en parte el método iconográfico en su formulación probablemente más completa, la de Panofsky, pero sólo lo haremos hasta cierto punto. Nos abstendremos en lo posible de llegar al tercer momento de la interpretación («iconológica» o «iconográfica en un sentido más profundo») de la obra de arte al que se refiere el citado autor, a saber: el del «Significado intrínseco o contenido», que constituye el mundo de los valores «simbólicos» o de los símbolos en un sentido muy cercano al de Cassirer<sup>185</sup>, como «*tendencias esenciales de la mente humana*», expresadas, «bajo condiciones históricas diferentes», «por temas y conceptos específicos». Evitaremos, en lo posible, las referencias, siempre tentadoras, a toda clase de símbolos o arquetipos universales. Añadamos únicamente que la interpretación iconológica no puede ser considerada por nosotros como el punto final en el que se ha de detener la tarea hermenéutica, pues estaríamos lejos de comprender la obra de arte si nos limitáramos a analizarla según el modelo de la imaginación *reproductora* (como mera reproducción iconográfica de un texto previo, de una situación social, de una psicología personal o incluso de una *Weltanschauung* particular), y no, como es menester si queremos conservar su esencia más propia, desde el punto de vista de la imaginación *productora*; esto es, como un pensamiento-figural que aquí se hará jugar sobre la *experiencia visionaria*.

## **I.7. El paisaje bosquiano y la mirada hermenéutica**

### **I.7.1. «Item perspectiva»**

"Pasearse" la mirada (y hacerlo activamente, hermenéuticamente)

por la obra del Bosco como por un abierto paisaje holandés, tal es, como dijimos, nuestra pretensión en los próximos capítulos. Ocurre con el espacio hermenéutico lo mismo que con el espacio pictórico y visual. Expliquemos el paralelismo.

«*Item perspectiva*». «Mirar a través de», pero hacerlo no a través de un único y privilegiado punto de vista: ningún sistema de proyección del mundo existente, ningún plan geométrico de intersección de la pirámide visual basta por sí solo para aprehender el misterio de la profundidad que nos envuelve. Fueron los arquitectos como Brunelleschi y los teóricos y tratadistas del Renacimiento, no los pintores, los principales responsables de convertir lo que no nació sino como ensayo figurativo en "solución" definitiva, objeto de estudio en las Academias. Que la técnica de la perspectiva lineal no era una construcción "exacta", con derecho a erigirse en "ley fundamental de la pintura", y que no hay una única orientación y disposición general del espacio posibles, era algo que a buen seguro no ignoraba el pintor. Descartes, que nunca cogió los pinceles, pero que fue en cambio muy aficionado a las matemáticas, llegó a concebir - en la *Dióptrica*- el espacio como una dimensión manejable y clara, una red homogénea de objetos transportados en tres ejes rectangulares donde cada punto está perfectamente determinado y del que se deriva un orientación y una polaridad absolutas. La perspectiva lineal había construido todo un sistema sobre el presupuesto de un único ojo inmóvil, capaz de garantizar -como escribe Panofsky en su excelente estudio acerca de *La perspectiva como forma simbólica*- «un espacio totalmente racional, es decir, infinito, constante y homogéneo»<sup>186</sup>. Puede decirse que la "caja de Brunelleschi", la geometría de Manetti, el tratado de Alberti y todos los tratados de perspectiva que vendrían después, participan, en último término, de una misma vocación utilitaria: como dice Merleau-Ponty,

La perspectiva es mucho más que un secreto técnico

para imitar una realidad que se daría tal cual a todos los hombres; es la invención de un mundo dominado, poseído de parte a parte en una síntesis instantánea de la que la mirada espontánea nos da todo lo más un esbozo cuando intenta vanamente mantener todas esas cosas cada una de las cuales la reclama por entero.<sup>187</sup>

He aquí que el ser polimorfo, inagotable e inabarcable por una sola mirada, que ha de ser por tanto recorrido *temporalmente*, "cristaliza" por así decirlo en una única perspectiva o posibilidad de visión en la que todas las ortogonales del suelo y del techo convergen en un punto de fuga central y único. De esta suerte, el mundo en el que aparentemente son válidas las leyes físicas y ópticas de la "realidad exterior" no era mucho mayor que el "cubo escenográfico" del teatro moderno; en realidad, no era mucho más grande que la caja de Brunelleschi. Se abría en ésta un agujero a través del cual, si nos acercábamos y mirábamos con un solo ojo, veíamos reflejada en un espejo de la pared del fondo de la caja la fachada del Duomo de Florencia que había pintada en la pared contraria (la del punto de mira). Así, como señala Jean-François Lyotard, quedaba circunscrito el campo visual a la «racionalidad» de un «buen» punto de vista, precisamente al omitirse la «irracionalidad» de la «curva periférica». Efectivamente,

El borde del orificio tiene por efecto eliminar el campo periférico, o sea "descurvar" el espacio perceptivo y darle la mayor homogeneidad posible a la zona focal central, en donde la curvatura, la anamorfosis, es mínima.<sup>188</sup>

Esta *perspectiva artificialis*, nacida de una nueva voluntad de indagación de la naturaleza, acaba convirtiéndose en un intento de instalación sistemática en el mundo que erige al observador -al que se le asigna un lugar privilegiado- en *sujeto*. Igualmente Descartes, para terminar con la distorsión de lo sensible, construirá -continúa Lyotard- una suerte de "caja de metal" en la que la inteligencia, al aplicar su "ojo", el *intuitus* o «mirada pura y atenta», aprehende un espectáculo «claro y distinto», que excluye lo anamórfico y «lateral».

Conocer va a consistir, a partir de ahora, en «el bloqueo de la mirada sobre el objeto; bloqueo que no es únicamente el de la distancia entre el ojo de la mente y lo que ve, distancia que ha de ser óptima como lo es la óptica de la distancia focal; sino que alude igualmente a la delimitación del campo, a su "distinción"»<sup>189</sup>. La "claridad" y la "distinción", la transparencia absoluta o total manifestabilidad de lo dado en una presencia, tal será, en efecto, el moderno modelo de conocimiento. Se reprime así lo que llama Lyotard «la diferencia», el verdadero «acontecimiento» de lo figural<sup>190</sup>. La *diferencia* -que Lyotard acaba pensando en términos de «Inconsciente» y de «infancia»-, lo *marginal*, esto es, lo *periférico*, irregular o *monstruoso* se convierte, en nuestro lenguaje, en una imagen de lo posible y, en última instancia, de la radical posibilidad, de la alteridad o diferencia absoluta (y si tuviéramos que referirnos al «inconsciente» o la «infancia» lo haríamos como figuras de la ausencia o de la infancia posibles). Lo que hemos denominado experiencia visionaria tiene lugar en los bordes del espejo, en esos espacios de lo figural que, como auténticos *marginalia*, veremos reflejados en los espejos saturninos del Bosco.

### **I.7.2. La perspectiva móvil de la mirada**

En suma: la perspectiva clásica pretendía fijar definitivamente el espacio perspicuo, mostrándolo como si estuviese acabado, en vez de recorrerlo activamente, como exige una "superficie" en la que el tiempo y el espacio son contemporáneos. Pero a poco que miremos un paisaje del Bosco, nos damos cuenta de que no puede ser captado de un solo golpe de vista, de que no puede ser aprehendido como una presencia totalizante. Ha de ser *efectivamente recorrido*; la mirada ha de pasearse por ellos como se pasea -cual si de un paisaje chino se tratara- por un jardín. La impresión de profundidad se consigue por

*profundidad* que no logra la vana ilusión de tridimensionalidad de la perspectiva clásica. La razón es bien sencilla: la perspectiva geométrica ofrecía al ojo un espectáculo acabado, definitivamente fijado, captable de una vez por todas de una sola ojeada. Pero no son una sino muchas las ojeadas necesarias para trasladarnos, en un paisaje del Bosco, de los planos secundarios al principal y de éste a los secundarios, en un continuo trasiego de la mirada que nunca parece terminar. Es de señalar que esto es válido, sobre todo, para las tablas laterales compuestas en zig-zag (véase, por ejemplo, el «Infierno musical», en *El Jardín de las Delicias*), cuya forma alargada impide una percepción global. Encontramos significativas la semejanza con la «perspectiva móvil» de la paisajística china. Como un paisaje chino sobre el soporte de un rollo de papel o de seda, el ojo "paseante" no ve el espectáculo que se despliega ante él sino por una serie de ojeadas sucesivas. Ni siquiera hay direcciones o niveles privilegiados: «el horizonte principal no es más que el nivel a partir del cual el ojo puede dar libre curso a su movimiento»<sup>193</sup>; y hasta tal punto es así, que el estilo del Bosco, más pictórico que escultórico, suele rechazar tanto las sombras del modelado como las proyectadas por los objetos, y cuando éstos las proyectan a menudo lo hacen asistemáticamente, pues un empleo sistemático de las sombras privilegiarían ya una dirección determinada.

Se trata, en efecto, de una perspectiva doble - escribe François Cheng a propósito de la paisajística china en la que encontramos no pocos paralelismos con el paisaje bosquiano-. Por lo general, se supone que el pintor se halla sobre una altura, y goza así de una visión global del paisaje [...]; pero, al mismo tiempo, parece que se moviera a través del cuadro, que se amolda al ritmo de un espacio dinámico y contempla las cosas de lejos, de cerca y de distintos costados.<sup>194</sup>

La mirada que sigue el curso de los itinerarios trazados por la obra, no puede detenerse en un único punto de fuga; de alguna manera, «los exige y los reclama todos», mas también es verdad que, al no poder abarcarlos en su totalidad, se ve obligada a transitarlos, sucesiva,

la superposición de planos horizontales y verticales imbricados entre sí por el dominio de los valores aéreos, de manera que los tonos oscuros dominan los planos inferiores y se van aclarando conforme ascendemos en la composición, para volver finalmente a oscurecerse en el horizonte principal, que el cielo torna azulado<sup>191</sup>. Dicho horizonte aparece extraordinariamente realzado: el punto de vista del espectador y, por consiguiente, el punto de fuga principal del cuadro son muy altos. En realidad, no podemos sentirnos "dentro" de este espacio ficticio contemplado como a vista de pájaro, que no parece una prolongación del espacio del espectador. Sus dilatados paisajes, contemplados desde una posición muy elevada respecto del suelo, se apartan de la composición en *plateau*, de «llanura o meseta», característica de los primitivos flamencos, donde las figuras se recortan sobre el cielo<sup>192</sup>. Todo lo cual acentúa la irrealidad del paisaje -que veremos desvanecerse, como en «proceso de desintegración»-, el cual, desde el momento en que se adopta una perspectiva tan elevada, renuncia a reproducir la realidad: no hay copia ni ventana abierta en el muro, no hay espectador que, imaginándose lo de fuera como una extensión de lo de dentro, se sienta seguro. Los "espejos" del Bosco se saben espejos, reverberaciones o reflejos en las dos dimensiones del espacio. No por ello, empero, pierden la sensación de profundidad que les confieren los valores atmosféricos y las variadas escenas que, compuestas a modo de viñetas, exigen ser "leídas" por el espectador. La gran ventaja de un horizonte tan elevado consiste en que se ensancha el escenario, de suerte que pueda dar cabida a un gran número de grupos figurativos, en los cuales la mirada, que "se pasea" por los múltiples itinerarios trazados por la composición, se detiene *sucesivamente*. La vista realiza esta simulación de movimiento que, como todo movimiento, supone el tiempo. Es esta *realización temporal* la que nos da, tanto en la vida diaria como en la "lectura" de un cuadro, esa impresión de

temporalmente. Y, sin embargo, la *perspectiva móvil* de la mirada integra y dinamiza los distintos planos en un espacio atmosférico que constituye por sí mismo, como señalan Bango Torviso y Fernando Marías, «una unidad visual llena de poder, fuerza y ambigüedad»<sup>195</sup>, configurando de esta forma un ambiente lumínico y colorístico *enriquecido de posibles*, donde lo real se "desrealiza" y lo fantástico e "irreal" se hacen transitables o "experimentables" por la mirada que se convierte así en mirada *visionaria*. Es decir, al propio tiempo que las escenas más realistas se contagian -por excesiva cercanía y convivencia de lo fantástico- de irrealidad, todo un mundo virtual conquista un simulacro de realidad, aunque siempre como espacio figural y ficticio donde lo posible se manifiesta, ora como un espacio abierto al onirismo y al ensueño, ora como monstruosidad o anormalidad esencial, señal funesta o trágico presagio de las postrimerías o del final de los tiempos.

Procederemos en estos capítulos a recorrer hermenéuticamente -a hacerlo como el que recorre un paisaje bosquiano- los universos imaginarios del Bosco. Trataremos de *explicarlos*, pero explicarlos en el sentido originario del verbo latino *explicare*: es decir, "desplegándolos", lo cual supone ya una acción, un movimiento, pero a sabiendas siempre de que todo "movimiento", de toda suerte temporal, impone unos límites, puntos de partida y caminos que, una vez tomados, se excluyen unos a otros, pero que por lo mismo son siempre provisionales, pues los "paisajes de la visión" -como los de la hermenéutica- resultan siempre a la postre inacabados e incompletos, incapaces de reducir la reserva inagotable de sentido a ese espacio de máxima manifestabilidad y disponibilidad de la perspectiva geométrica, de la perspectiva monofocal del centro.





## Notas del capítulo primero

1. Aristóteles, *Acerca del alma*, III, 8, 432a. Ed. Gredos, Madrid, 1.983, pág. 242.
2. Gaston Bachelard, *La poética del espacio*. Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1986, pág. 170.
3. G. Bachelard, *idem*, pág. 177.
4. Cfr. Carl Linfert, *Hieronymus Bosch. The paintings complete edition*. Phaidon Press LTD, Londres, 1959, pág. 8.
5. Cfr. Carl Linfert, *id.*, pág. 9.
6. *Ibidem*.
7. Cfr. Martin Heidegger, *Identidad y diferencia*. Ed. Anthropos, Barcelona, 1988, pág. 137. «El ser -escribe Heidegger- se manifiesta aquí a la manera de un tránsito hacia lo ente. Pero no es que el ser abandone su lugar para ir a lo ente como si lo ente, que en principio se encontraba sin el ser, pudiera ser alcanzado primero por este último. El ser pasa, desencubriendo, por encima y más allá de lo que llega en calidad de lo que se descubre por sí mismo gracias a esa sobrevenida. "Llegada" quiere decir encubrirse dentro del desencubrimiento, o lo que es lo mismo, durar encubierto, ser lo ente.»
8. Ángel Currás Rábade, «Heidegger: el arduo sosiego del exilio». En: *Anales del Seminario de metafísica*. XII. Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1977, pág. 66. Currás traduce el complejo término, acuñado por J. Derrida, "Différance", como "Diferencia", escrito con mayúscula, al tiempo que llama la atención sobre el parentesco de este vocablo con el uso heideggeriano de Esencia (*Wesen*) del ser, entendida como "esencialización", "proceso", "despliegue". Ver art. cit., nota 29, pág. 65.
9. Véase, por ejemplo, Martin Heidegger, *Introducción a la metafísica*. Ed. Nova, Buenos Aires, 1980, pág. 173.
10. Martin Heidegger, *Introducción a la metafísica*, ed. cit., pág. 140.
11. M. Heidegger, *Identidad y diferencia*, ed. cit., pág. 141.
12. Cfr. *infra*, el apartado I.4.3.
13. Cit. en Maurice Merleau-Ponty, *Sentido y sinsentido*. Ed. Península, Barcelona, 1977, pág. 44. «Germinaba junto con el paisaje», decía Gasquet del pintor.
14. M. Merleau-Ponty, en *El ojo y el espíritu* (Paidós, Barcelona, 1986, págs. 57 y 58), recuerda que ya el propio Leonardo da Vinci habla en su *Tratado de la pintura* de «descubrir en cada objeto [...] la manera particular como se dirige a través de toda su extensión [...] una cierta línea flexuosa que es como su eje generador».
15. Cfr. M. Merleau-Ponty, *id.*, págs. 52 y 53.

16. M. Merleau-Ponty, *Sentido y sinsentido*, ed. cit., pág. 45.
17. Alain, *Sistema de las bellas artes*. Ed. Siglo Veinte, Buenos Aires, 1967, pág. 214 y s.
18. M. Dufrenne, *Fenomenología de la experiencia estética*. Fernando Torres Editor, Valencia, 1983. 2 vols, vol I, pág. 328.
19. Cfr. Julio Caro Baroja, *Las brujas y su mundo*. Alianza Editorial, Madrid, 1986, capítulo 18, pág. 269 y s.
20. Juan-Eduardo Cirlot, *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*. Ed. Anthropos, Barcelona, 1986, págs. 37 y ss.
21. M. Merleau-Ponty, *Sentido y sinsentido*, ed. cit., pág. 12.
22. M. Merleau-Ponty, *Signos*. Ed. Seix Barral, Barcelona, 1973, pág. 70.
23. M. Merleau-Ponty, *id.*, pág. 21.
24. M. Dufrenne, *op. cit.*, vol. I, pág. 128.
25. M. Dufrenne, *id.*, pág. 181.
26. Vicent van Gogh, *Cartas a Theo*. Ediciones Jucar, Madrid, 1985, (Amberes Noviembre de 1885- Febrero de 1886), pág. 184.
27. R. Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*. Ed. Paidós, Barcelona, 1986, pág. 182. Significativamente, como vemos en los objetos surrealistas o en las obras del propio Twombly, es el estado usado e inservible, desplazado y deformado de los materiales lo que mejor muestra este «ser silencioso».
28. M. Dufrenne, *op. cit.*, vol. I, pág. 127.
29. Cfr. M. Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*. Ed. Planeta-Agostini, Barcelona, 1985, pág. 319. El autor describe, por ejemplo, en la percepción de la estilográfica un negro que «no es tanto la cualidad sensible del negro como un poder tenebroso que irradia el objeto incluso cuando está recubierto de reflejos».
30. Cfr. Guillo Dorfles, *El devenir de las artes*. Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1983, pág. 84 y ss. Dorfles utiliza los ya consagrados términos acuñados por Herbert Read (*The Meaning of Art*. Faber and Faber, Londres, 1951), quien subdivide el color en "heráldico" (*heraldic*), armónico y puro.
31. Alain, *op. cit.*, pág. 188.
32. *Discurso de Le Brun*. Cit. en Dufrenne, *op. cit.*, vol. I, pág. 331.
33. Cit. en Dufrenne, *id.*, pág. 331.
34. Isidro Bango Torviso y Fernando Marías, *Bosch. Realidad, símbolo y fantasía*. Ed. Silex, 1982, pág. 86.
35. Jean Baudrillard, *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Ed. Anagrama, Barcelona, 1993 (2ª ed.), págs. 152 y 162.
36. Cfr. J.E. Cirlot, *op. cit.*, pág. 37.
37. M. Merleau-Ponty, *Sentido y sinsentido*, ed. cit., pág. 61.

38. Santiago Amón, *Picasso. Cuadernos para el Diálogo S.A.*, Madrid, 1973, pág. 181.
39. Jurgis Baltrušaitis, *La Edad Media fantástica. Antigüedad y exotismos en el arte gótico*. Ed. Cátedra, Madrid, 1982, pág. 225.
40. Pueden verse éstos y otros ejemplos en Baltrušaitis, *id.*, págs. 227 y ss.
41. S. Amón, *op. cit.*, pág. 186.
42. Aldous Huxley, "Cielo e infierno". En: *Las puertas de la percepción. Cielo e infierno*. Ed. Edhasa, Barcelona, 1977, pág. 128.
43. Cfr. A. Huxley, *id.*, pág. 129.
44. M. Merleau-Ponty, *Sentido y sinsentido*, ed. cit., pág. 61. Sobre ese "en-sí-para-sí" de la cosa percibida, cfr. del mismo autor, *Fenomenología de la percepción. Op. cit.*, pág. 336.
45. Jacques Derrida, *De la Grammatologie*. Ed. de Minuit, París, 1967, pág. 14.
46. Jean-Paul Sartre, *El ser y la nada*. Alianza Editorial, Madrid, 1984, pág. 44.
47. «¿Y qué es la fragilidad, sino cierta probabilidad de no-ser para un ser dado en circunstancias determinadas?», se pregunta Sartre, *ibidem*.
48. Cfr. J.P. Sartre, *id.*, págs. 46 y ss.
49. Martin Heidegger, *¿Qué es metafísica?* Editorial Siglo Veinte, Buenos Aires, 1988, pág. 47.
50. M. Heidegger, *¿Qué es la metafísica?*, ed. cit., pág. 55.
51. M. Heidegger, *id.*, pág. 54.
52. Recordemos únicamente la exigencia sartriana de una realidad humana por la cual la Nada adviene a las cosas, una realidad que ha de ser su propia nada y que constituye la «estructura esencial de la presencia» en cuanto «presencia a aquello que no es». «El para sí -escribe Sartre- es un ser para el cual en su ser está en cuestión su ser, en tanto que este ser es esencialmente una determinada manera de no ser un ser que él pone a la vez como diferente de él». Sartre, *op. cit.*, pág. 204.
53. M. Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*. Ed. Seix Barral, Barcelona, 1966, pág. 93.
54. M. Merleau-Ponty, *id.*, pág. 101.
55. M. Merleau-Ponty, *id.*, pág. 102.
56. Cfr. J.P. Sartre, *op. cit.*, págs. 207 y 209.
57. Véanse las primeras palabras del Génesis y los cinco primeros versículos del Evangelio de San Juan. Asociación que encontramos también entre los antiguos egipcios y en las lenguas de raíz indoeuropea: vemos aquí, en efecto, una etimología común para "lo que luce" y el vocablo que significa "hablar". Cfr. Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Ed. Taurus, Madrid, 1982, págs. 143 y ss.
58. Cfr. M. Merleau-Ponty, *Signos*, ed. cit., Introducción.

59. Cfr. M. Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, ed. cit., págs. 297 y 284.
60. Sobre el concepto de *Lebenswelt*, puede verse Edmund Husserl, *Experiencia y juicio. Investigaciones acerca de la genealogía de la lógica*. U.N.A.M., México, 1980, págs. 40 y 41.
61. M. Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, ed. cit., pág. 62.
62. M. Merleau-Ponty, *id.*, pág. 117. El subrayado es nuestro.
63. *Ibidem*. El subrayado es nuestro. De ahí que el ser se oculte a la primera mirada y nunca es del todo perceptible. Como un texto, escribe Jacques Derrida (*La diseminación*. Ed. Fundamentos, Madrid, 1975, pág. 93) -el "texto" mismo del Bosco- que «no es un texto más que si esconde a la primera mirada, al primer llegado, la ley de su composición y la regla de su juego».
64. M. Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, ed. cit., pág. 103.
65. M. Merleau-Ponty, *id.*, pág. 159.
66. M. Merleau-Ponty, *id.*, págs. 59 y 60.
67. M. Merleau-Ponty, *id.*, pág. 186.
68. Pero si lo invisible "está ahí", horadando lo visible, si no se da como objeto sino, antes bien, se señala como ausencia de objetividad, no por ello -insistamos una vez más- hay que pensarlo en el ámbito de la subjetividad. El ser "vertical" es el «ser de trascendencia», lo cual significa, si se nos permite comparar el mundo con un anillo, que el anillo no es posible sin el hueco (si bien es cierto que el oro con que está fabricado no lo supone). Sólo que este hueco, que es vacío "activo", no es único ni por ventura, como a veces parece querer decirnos el Merleau-Ponty de la *Fenomenología de la percepción*, muy influido por la teoría psicológica de la *Gestalt*, aparece estructurado a la manera de un esquematismo trascendental kantiano aplicado a lo corporal. Sin duda cada época, cada individuo en la medida de su singularidad, cavan su propio "surco", "construyen" su mundo, y, si el símil no se nos antojase demasiado racionalista, añadiríamos -con Merleau-Ponty- que una obra arquitectónica en la que existe una relación variable entre las partes cóncavas y convexas, entre el hueco que se abre en las dimensiones del espacio y del tiempo y la bóveda sólida que lo cubre. Este "vacío" especificado es el que da sentido a la bóveda, el núcleo en torno al cual la vida empieza a adquirir una red de significaciones (no siempre, desde luego, inteligibles). Significaciones, empero, que no gozan de la inmutabilidad y el carácter definitivo que se las supone, como si fueran las últimas capas u hojas de un ser que se desea acabado.
69. Cit. en Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, ed. cit., pág. 253.
70. M. Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu*, ed. cit., pág. 25.
71. Cit. en Merleau-Ponty, *id.*, pág. 25.
72. M. Merleau-Ponty, *id.*, pág. 44.
73. M. Merleau-Ponty, *Signos*, ed. cit., pág. 30.
74. M. Heidegger, *Identidad y diferencia*, ed. cit., pág. 173.
75. M. Heidegger, *id.*, pág. 187.
76. Cfr. M. Heidegger, *Introducción a la metafísica*, ed. cit., pág. 210.
77. M. Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, ed. cit., pág. 181.

78. Claude Lefort, "Maurice Merleau-Ponty". En *Historia de la filosofía*, vol. 10, XII. Ed. Siglo XXI, Madrid, 1983, págs. 252 y s.
79. Richard Kearney, *Poétique du possible. Phénoménologie herméneutique de la figuration*. Beauchesne, París, 1984, pág. 45.
80. R. Kearney, *id.*, pág. 34.
81. R. Kearney, *id.*, págs. 34 y 35.
82. R. Kearney, *id.*, pág. 33.
83. Nicola Abbagnano, *Filosofía de lo posible*. Fondo de Cultura Económica, México, 1959, pág. 51.
84. N. Abbagnano, *id.*, pág. 52.
85. N. Abbagnano, *id.*, pág. 65.
86. R. Kearney, *op. cit.*, pág. 54.
87. E. Husserl, *Ideas*, 70. Cit. en Kearney, *id.*, pág. 65.
88. E. Husserl, *Meditaciones cartesianas*, 12, § 34. Cit. en Kearney, *id.*, pág. 75.
89. R. Kearney, *id.*, pág. 86. Como escribe este autor, «Teniendo en cuenta el hecho de que cada figuración percipiente se despliega como un "espaciamento-temporalizador" a través del horizonte infinito de trazos [huellas, señales] posibles, resulta evidente que, sin unas prefiguraciones y refiguraciones imaginativas o significativas, sería imposible pretender que el objeto percibido es el mismo. O más precisamente, sería imposible figurárselo como si fuera él mismo.»
90. La "esencia" para Husserl no es a fin de cuentas sino «una posibilidad que no se realiza jamás» (*Investigaciones lógicas*, IV, cap. 3. Cit. en Kearney, *id.*, pág. 86).
91. N. Abbagnano, *op.cit.*, pág. 51.
92. M. Heidegger, *El ser y el tiempo*. Traducción de José Gaos. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1991 (2ª ed., 8ª reimp.), § 52, pág. 282.
93. M. Heidegger, *id.*, § 53, pág. 285.
94. M. Heidegger, *id.*, § 53, pág. 286.
95. M. Heidegger, *id.*, § 53, pág. 289.
96. El templo, que reposa en pie sobre el fondo rocoso, frente al mar, por su quietud hace resaltar la agitación del mar tumultuoso; por el brillo y luminosidad de su piedra hace visible el sol resplandeciente y la amplitud del cielo; por su figura prominente hace que se destaque el espacio invisible del aire. Todos los seres -águila, toro, serpiente, grillo- adquieren merced a él su fisonomía o ser propio. Cfr. M. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*. En *Holwege (Gesamtansgabe)*, 5). Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1977, pág. 28.
97. M. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, *ed. cit.*, pág. 30.
98. Sobre el concepto de mundo, cfr. M. Heidegger, *id.*, págs. 30 y ss.

99. M. Dufrenne, *Fenomenología de la experiencia estética*, ed. cit., vol. 1, pág. 223.
100. M. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, ed. cit., pág. 31.
101. M. Heidegger, *id.*, pág. 32.
102. *Ibidem*.
103. M. Heidegger, *id.*, pág. 34.
104. M. Heidegger, *id.*, pág. 33.
105. Gustav René Hocke, *El mundo como laberinto*, vol. 1 (único traducido al castellano de los dos que componen la obra original, el correspondiente a «El manierismo en el arte europeo de 1520 a 1650 y en el actual»). Ed. Guadarrama, Madrid, 1961, pág. 392.
106. M. Heidegger, *id.*, pág. 42.
107. M. Heidegger, *id.*
108. Cfr. la iluminadora lectura que hace A. Currás del texto heideggeriano en el artículo ya citado «Heidegger: el arduo sosiego del exilio», pág. 60.
109. J. Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, en *Obras Completas*, Revista de Occidente, Madrid, 1966. Tomo I, pág. 335. Cit. en Currás, art. cit., pág. 61.
110. Ángel Currás, *id.*, págs. 68 y 69. El texto traducido de Heidegger es de *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Op. cit., pág. 62. No somos quienes para aquilatar el rigor de una lectura que, pasada por el crisol derridiano, pretende no obstante conservar el sentido esencial del texto del filósofo alemán. Nos interesa, sin embargo, como hemos dicho, para comprender mejor la obra de arte como instauradora de mundo.
111. Cfr. Ángel Currás, *id.*, pág. 69.
112. M. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, ed. cit., págs. 65 y 66.
113. Cfr. M. Heidegger, *id.*, pág. 51.
114. Cfr. M. Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, ed. cit., pág. 401. Apunta aquí lo que más tarde desarrollará en *Lo visible y lo invisible*.
115. Cit. en Santiago Amón, op. cit., pág. 173.
116. Cit. en S. Amón, *id.*, pág. 266.
117. Cfr. S. Amón, *id.*, pág. 138.
118. S. Amón, *id.*, pág. 85.
119. M. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, ed. cit., pág. 62. «La palabra misma -dice en *De camino al habla*, op. cit.- es la relación que en cada instancia retiene en sí la cosa de tal modo que "es" una cosa». Toda palabra instauradora abre un "surco" en el «campo del ser»; ella es «la donante» (*das Gegende*): como dijimos, no se puede decir propiamente «ella es», sino «ella da» (*es gibt*). La palabra da cuando muestra o deja aparecer, cuando se convierte en «liberación luminoso-ocultadora, entendida como ofrecimiento de lo que llamamos mundo» (*De camino al habla*, ed. cit., comentando el verso de Stefan George, «Ninguna cosa sea donde falta la palabra», págs. 146 y ss.).

120. En una conferencia pronunciada en Madrid el 27 de Abril de 1993, con el título «Estética y lógica de lo feo», a la que tuve el gusto de asistir, dentro del curso *Vías paralelas en las cercanías del arte*, organizado por la Universidad Internacional Menéndez Pelayo.

121. Véase *infra*, V.1. Tal es, asimismo, la «inflación del lenguaje» a la que hacen referencia autores como R. Barthes y J. Derrida; esa inflación que Saussure trató de "corregir" pero que, en opinión de Derrida, es esencial al lenguaje: éste genera multiplicidad, hace que los significantes "se disparen" y se reduzcan los significados; producen la diseminación pero también su propia «hemorragia mortal»: los significantes pueden significar cualquier cosa. Cfr. J. Derrida, *La diseminación*. Ed. Fundamentos, Madrid, 1975; y *La Gramatología*, op. cit. Aunque no podemos menos de reconocer la potencia del enfoque deconstruccionista para estudiar la obra de arte, en otro lugar expresamos nuestras reservas ante ciertas consecuencias de este método (ver más abajo, Tercera parte, Int. B).

122. Jean Starobinski, «Jalones para una historia del concepto de imaginación». En: *La relación crítica*. Ed. Taurus, Madrid, 1974, págs. 147 y 138. El autor esboza aquí, como indica el título de su artículo, la historia del concepto desde Platón, Aristóteles y el Pseudo-Longino, a Kant y los autores románticos, pasando por las teorías renacentistas de un Bruno o un Paracelso que hacen de la fantasía el «poder creador primordial», por encima incluso de la razón. Se detiene particularmente en la teoría mágica y en la doctrina romántica de la imaginación hasta llegar al tratamiento del concepto en nuestro siglo: Bergson, Husserl, Sartre, el psicoanálisis, la teoría surrealista, Bachelard, etc. Sobre dicho concepto nos remitimos a este artículo y a la bibliografía fundamental contenida en el mismo.

123. Sobre la fortuna crítica de la imagen y la imaginación, cfr. Gilbert Durand, op. cit., Introducción, págs. 17 y ss.

124. Frente a la conciencia percipiente, la conciencia imaginante «plantea su objeto como una nada», dice Sartre en *L'Imaginaire*. Gallimard, París, 1948, págs. 27 y ss.

125. M. Dufrenne, op. cit., vol. II, pág. 23.

126. M. Dufrenne, id., vol. II, pág. 25.

127. M. Dufrenne, id., vol. II, págs. 34 y 35.

128. M. Dufrenne, id., vol. II, pág. 28.

129. M. Dufrenne, id., vol. II, pág. 35.

130. M. Dufrenne, id., vol. II, pág. 32.

131. Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, ed. cit., pág. 27. Insiste en la misma idea en *Lautréamont*. Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1985, págs. 136 y 137.

132. Cfr. *infra*, IV.2.5.

133. Sobre el concepto de grotesco, tal como lo tomaremos aquí, cfr. *infra*, V.2.2. y Cuarta Parte, Introd. E.

134. Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Ed. Alianza Universidad, Madrid, 1988, págs. 48 y 49.

135. Véase *infra*, VI.1.



136. Joaquín Yarza Luaces, *Formas artísticas de lo imaginario*. Ed. Anthropos, Barcelona, 1987, pág. 20. Seguimos en parte la enumeración de «ámbitos de lo fantástico» de este autor.
137. Cfr. *infra*, VI.1.7.
138. Sobre la óptica teatral en el Bosco, ver *infra*, VII.2.
139. J. Yarza Luaces, *op. cit.*, pág. 31.
140. Cfr. Gadamer, *Verdad y método*. Ediciones Sígueme, Salamanca, 1984, pág. 151, donde se sirve del concepto de juego para dilucidar el modo de ser de la obra de arte. Sobre el juego puede consultarse, amén del clásico e imprescindible *Homo ludens* de J. Huizinga (Alianza Editorial, Madrid, 1987), el reciente *Tractatus ludorum* de J.A. González Alcantud (Ed. Anthropos, Barcelona, 1993). Sobre el concepto de juego, ver *infra* VII.2.4.
141. Johan Huizinga, *Homo ludens*, ed. cit., pág. 159.
142. Cfr. J. Huizinga, *id.*, pág. 135.
143. J. Huizinga, *id.*, págs. 160 y 161.
144. J. Huizinga, *id.*, págs. 166 y 167.
145. Un discípulo de Aristóteles, Clearco, escribió un tratado sobre los *griphos*, que eran del tipo «¿Qué es lo mismo por todas partes y en ninguna parte? -El tiempo.» Cit. en Huizinga, *id.*, pág. 177.
146. Octavio Paz, «La mirada anterior». Prólogo al libro de Carlos Castaneda, *Las enseñanzas de don Juan*. Ed. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1982 (11ª edición), pág. 21.
147. Véase *infra*, II.3.2., C.
148. J. Huizinga, *Homo ludens*, ed. cit., pág. 187.
149. Cfr. *infra*, II.3.2., A.
150. M. Heidegger, *Qu'appelle-t-on penser?* Trad. francesa. Presses Universitaires de France, París, 1992, pág. 28.
151. J. Huizinga, *Homo ludens*, ed. cit., pág. 133.
152. Cfr. el bello estudio de Pier Grimal sobre el «Animaux fabuleux de la légende grecque». En VV.AA., monográfico dedicado a «L'animal fabuleux». *Corps Écrit*, 6, mayo. P.U.F., París, 1983, págs. 126 y ss.
153. Ginevra Bompiani, «La Quimera misma». En: VV.AA., *Fragmentos para una Historia del cuerpo humano*. Vol. I, parte 1ª, pág. 419.
154. G.W.F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*. Ed. Akal, Madrid, 1989, pág. 266.
155. G. Bompiani, *art. cit.*, pág. 417.
156. G. Bompiani, *id.*, pág. 419.
157. J. Huizinga, *Homo ludens*, ed. cit., pág. 162.
158. Tal es la conclusión a la que llega Gilbert Durand en *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, ed. cit. Véase, por ejemplo, la pág. 28.

159. M. Dufrenne, *op. cit.* vol. II, pág. 25.
160. Cicerón, *La adivinación*. Trad. del latín de Francisco Navarro y Calvo. Ed. Orbis, Barcelona, 1985, XXIX, pág. 44.
161. Cicerón, *op. cit.*, XLII, pág. 51.
162. Herbert Read, *El significado del arte*. Ed. Losada, Buenos Aires, pág. 140.
163. Como escribe Gadamer, «la representación o la ejecución de la poesía y de la música -que este autor extrapola al ser estético en cuanto tal- son algo esencial y en modo alguno accidental. Sólo en ellas se realiza por completo lo que las obras de arte son por sí mismas: el estar ahí de lo que se representa a través de ellas». *Verdad y método*, ed. cit., pág. 180.
164. Cfr. Aristóteles, *De anima*, III, por ejemplo 427b.
165. Aristóteles, *id.*, III, 433b.
166. Cfr. *infra*, II.3.1.
167. M. Heidegger, *Ser y tiempo*, ed. cit., § 7, pág. 46.
168. M. Heidegger, *id.*, § 7, pág. 48.
169. M. Heidegger, *id.*, § 7, pág. 50.
170. Cfr. Hans Georg Gadamer, *Verdad y método*, I y II partes.
171. H.G. Gadamer, *id.*, pág. 180.
172. M. Maceiras y J. Treballe, *La hermenéutica contemporánea*. Ed. Cincel, Madrid, 1990, págs. 108 y 109.
173. Paul Ricoeur, «Introducción a la simbólica del mal», tercera parte de *El conflicto de las interpretaciones*. Ed. Megápolis, Buenos Aires, 1976, 3 vols., vol. 3, pág. 72.
174. P. Ricoeur, *id.*, págs. 70 y 71.
175. P. Ricoeur, *id.*, pág. 70.
176. P. Ricoeur, *id.*, pág. 69.
177. Edmund Husserl, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. Ed. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1985 (2ª ed.), § 70, pág. 157.
178. G. Bachelard, *La poética del espacio*, ed. cit., pág. 16.
179. Henri Focillon, *La escultura románica. Investigaciones sobre la historia de las formas*. Ed. Akal, Madrid, 1987, Introducción, pág. 16.
180. H. Focillon, *id.*, pág. 166.
181. Joaquín Yarza Luaces, «Antobiografía intelectual». *Anthropos*, n° 43, Barcelona, 1984 (Autor/Tema monográfico: Joaquín Yarza Luaces. Documentación monográfica: Iconografía. Iconología), pág. 14.
182. J. Yarza Luaces, *ibidem*.

183. Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*. Alianza Editorial, Madrid, 1984, pág. 25. Se encuentra en la ya clásica Introducción de este conjunto de ensayos la exposición más completa y sistemática sobre el método iconográfico-iconológico, que seguimos aquí.
184. El problema de la "intraducibilidad" figura/discurso, lo trata, desde premisas psicoanalíticas, Jean-François Lyotard, *Discursos, figura*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1979.
185. Véase Ernst Cassirer, *Esencia y efecto del concepto de símbolo* (Fondo de Cultura Económica, México, 1989, 1ª reimp.), donde extiende a la mente humana en su conjunto (con sus capacidades intuitivas e imaginativas, y no sólo racionales en el sentido del Kant de la segunda edición de la *Crítica de la Razón Pura*) y, por lo tanto, a las formas simbólicas del lenguaje y el mito, la comprensión o revelación que apunta a la realidad exterior.
186. E. Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*. Ed. Tusquets, Barcelona, 1991 (6ª ed.), pág. 8.
187. M. Merleau-Ponty, *Signos*, ed. cit., pág. 60.
188. Jean-François Lyotard, *op. cit.*, pág. 189.
189. Lyotard, *id.*, pág. 190.
190. «La diferencia espacial resulta aún más paradójica que la separación que "da" la invisibilidad de la cosa en la articulación gestaltista; es también más rudimentaria, es la distancia inaprehensible entre la periferia del campo visual y su núcleo. Esta separación da mucho más que el aquí y el otro lado, o que el derecho y el revés, de las discontinuidad cualitativa de los dos espacios en su simultaneidad, el espacio curvo, crepuscular, evanescente, lateral del primer contacto periférico con algo, y el espacio rectangular establecido, constante, centro de la captación de la zona foveal». Lyotard, *id.*, pág. 166.
191. Cfr. Charles de Tolnay, *Jérôme Bosch*. Bookking International, París, 1989, pág. 45.
192. Cfr. Isidro Bango Torviso y Fernando Marías, *Bosch. Realidad, símbolo y fantasía*. Ed. Silex, Vitoria, 1982, pág. 100.
193. Oliver Lépín, «Perspectiva china», en VV.AA., *Diccionario Larousse de la pintura*. Ed. Planeta-De Agostini, Barcelona, 1987, 6 vols., vol. 5, pág. 1563.
194. François Cheng, *Vacío y plenitud*. Ed. Siruela, Madrid, 1993, pág. 81.
195. I. Bango Torviso y F. Marías, *op. cit.*, pág. 79.

## **SEGUNDA PARTE**

### **IMÁGENES**



## INTRODUCCIÓN

### A. El espejo del diablo

«Atención, atención, es el diablo quien ve»; tal podría ser la leyenda que figurase en esos espejos deformantes que son las últimas obras del Bosco, si éstas necesitaran alguna. Ya no es Dios quien mira al hombre y escucha sus súplicas (ni siquiera el "ojo de Dios" que refleja los vicios de la estirpe humana en la temprana *Mesa de los siete pecados capitales*). La diminuta figura del Padre aparece postergada en un rincón o ha desaparecido por completo de la escena humana en la tierra asolada por las llamas.

Flanqueando el espejo convexo del *Retrato de los esposos Arnolfini* (Londres, National Gallery) de Jan van Eyck, leemos esta inscripción: «*Johannes de Eyck fui hic*». El motivo del espejo abombado se repite en el Maestro de Flemalle, en Memling y en Peter Christus<sup>1</sup>. También, de manera muy especial, como veremos, en el Bosco. Pero en el pintor de 's-Hertogenbosch no se trata ya de un *speculum sine macula*; no hay firma del autor, pues no es el autor quien estuvo realmente allí, asegurando un orden con su presencia; ni siquiera se encuentra sobreentendido simbólico o espiritual alguno. En verdad es el diablo quien estuvo allí trastocándolo todo, allí donde los ojos descreídos del hombre ya no ven a Dios. No queda más que el silencio del Padre, el ocaso del Sentido que se pone en el horizonte de los

mortales, donde ya no nos espera sino la locura y la angustia del hombre de las postrimerías de la Edad Media ante los horrores de una vida que se precipita en el abismo de su propia inmanencia.

Hallamos en el Bosco la tradicional identificación en la imaginería medieval del espejo con el instrumento favorito de Satán. Los pecadores que arden en las llamas del infierno se miran en un espejo en uns grabados de Ulm (los *Geistliche Usslegung des Lebens Jhesu*. Ulm, 1480-1485). El tema del espejo y el diablo lo encontramos asimismo en la *Nave de los locos*, de Sebastián Brandt (Bâle, 1485) y en el *Ans dem Ritter vom Turn* (1493). Gerlach observa que todavía en Brabante las madres amonestan a sus hijos que se miran mucho al espejo, diciéndoles: «cuando te miras en el espejo, el diablo está detrás de ti»<sup>2</sup>. Por su parte, Baltrusaitis señala asimismo varias ilustraciones del dicho popular: «El espejo es el verdadero culo del diablo»; por ejemplo, un grabado augsburgués (1498) en el que una mujer se mira en un espejo y en lugar de su rostro ve «la cola y el trasero de un diablillo que se retuerce y gesticula»<sup>3</sup>. El motivo se encuentra muy difundido en las estampas populares cuando el Bosco lo incorpora a su iconografía particular en la tabla del «Infierno musical» del *Jardín de las Delicias* (parte inferior derecha). Un diablo mantiene obscenamente abrazada a una mujer desnuda cuyo rostro se refleja en las nalgas de un monstruo transformadas en espejo esférico y acerado (**fig. 3**). Un escuerzo permanece posado en el pecho de la dama, la cual parece no reaccionar, salvo quizá por el gesto de su mano izquierda con la que al parecer quiere retener al monstruo por los pies extrañamente convertidos en ramas, como los del "Hombre-árbol" que centra la composición. ¿Por ventura este mortal no puede separarse de su postrer reflejo (su última máscara) y se adhiere a su sombra como el pecador se aferra a los lados más oscuros de su alma? Quizás -y éste es el gran tema saturnino, la manía u obsesión que veremos en el Bosco: el de la *Vanidad o Vacuidad e Inutilidad* de la





vida- porque *no es* sino este reflejo, esta máscara vacía. Sea como fuere, veremos que el motivo del espejo se repite a lo largo de la obra bosquiana: *La extracción de la piedra de la locura* (Madrid, Museo del Prado), la *Mesa de los siete pecados capitales* (Madrid, Museo del Prado), donde encontramos por primera vez, bajo la figura de la Vanidad o la *Soberbia*, a la mujer trocando su rostro por el del diablo en un espejo, o el llamado *Hijo pródigo* (Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen), todos ellos no sólo recuerdan por su forma circular un espejo convexo y deformante, sino que también, como la obra entera del Bosco, reflejan una misma y única cosa: reflejan el *diablo mundo*.

El espejo tiene el inquietante poder de *invertir y duplicar* la realidad, produciendo suplementos invertidos y ambiguos. Tal es en cierto sentido la figura de Satán con respecto a la de Dios. La escena antes aludida del «Infierno musical» se desarrolla bajo el trono de Satán, que devora a sus "hijos". ¿No es Satán, en efecto, otro nombre de Saturno, y no es "justo" que sea aquél, el rebelde ante Yahvéh, después de todo el que efectivamente recorre la tierra y se pasea por ella (Job, 1, 6-7), el «príncipe de las tinieblas» que es también el «príncipe de este mundo», el que se cobre el precio de la vida en esta tierra? Saturno-Satán: una misma consonancia y resonancia poéticas, similar función simbólica o significativa. Después hablaremos con más detalle de la figura de Saturno<sup>4</sup>. Únicamente adelantemos que este dios de la crueldad por excelencia, pesado y seco como la tierra, que la tradición nos ha presentado devorando a sus hijos, originalmente una divinidad de las cosechas, se convirtió en el Segador que separa a los muertos de los vivos: al igual que el Satán de la tradición judeo-cristiana, este monstruo llegó a personificar toda la problemática de lo que se ha dado en llamar *el mal*.

La figura de Saturno resume todas las «experiencias de separación»: las desgracias y las penas de la vida, la enfermedad, la vejez, la impotencia, las barreras y obstáculos que nos pone la

existencia, las carencias, los deseos insatisfechos, la mala fortuna; en suma, todo aquello que nos recuerda nuestra naturaleza lábil, limitada, mortal. Pero también bajo su órbita se encontrarán aquellos que han tomado conciencia de esta *separación*: así los sabios, los melancólicos y, más tardíamente, los artistas *saturninos*.

La primera nota que distingue a Saturno -como a Satán- del resto de los dioses es su actitud de rebeldía ante su Padre. Como es sabido, Saturno -el Kronos griego, con el cual, es cierto, no se identifica, pero con el que permanece asociado simbólicamente- destrona a su padre Urano, castrándolo. Las saturnales romanas, consagradas en principio al primitivo dios de las cosechas, terminan convirtiéndose en una celebración de esta primera inversión, al trastocarse durante ese tiempo las relaciones sociales entre señores y servidores. Pero el infausto destino de Saturno hace que sea a su vez castrado por su hijo el dios del cielo (Zeus o Júpiter) y arrojado fuera del Olimpo a las regiones infernales, tras una penosa huida al Lacio. Mutilado y triste -como Hefesto, con quien comparte su aciaga suerte-, se convierte en «señor de los dioses del subsuelo» (*Ilíada*, XIV, 274; XV, 225), aunque, encadenado en el Tártaro, vive prisionero en su propio reino (Hesíodo, *Teogonía*, 729 y ss.). En las descripciones astrológicas más antiguas que nos han llegado, aparece destronado, allá en el «*imum coeli*», «el extremo opuesto del eje del mundo», de suerte que veía el mundo «desde la perspectiva contraria» y desde allí ejercía su poder<sup>5</sup>. Y si desde allí podía «regir» los «fundamentos del universo», como dice Manilio, era porque veía el mundo por su revés, pues ver los fundamentos desde abajo significa verlos desde el abismo. De esta manera Saturno vino a sentarse en el mismo trono del también caído Lucifer. Y, sin embargo, el trono de este Saturno-Satán siempre ha sido y será trono invertido, de modo que situarlo en las antípodas no equivale a erigirlo en otro centro al que se accede simplemente dando

la vuelta al eje anterior. Ver el Fundamento desde la perspectiva privilegiada del dios del cielo equivale a instaurarlo como centro; verlo en cambio desde abajo (desde el fundamento *sin fundamento*) significa desestructurar el centro, situarse definitivamente en la periferia, *en el margen*. En las *antípodas* quiere decir, pues, en los márgenes extremos del mundo conocido. En el sistema teocéntrico la figura del diablo supone un desplazamiento hacia los bordes, allí donde la luz del sol es devorada por los "demonios" de las tinieblas. No es de extrañar que las regiones infernales se conviertan, como en los paisajes apocalípticos bosquianos, en terreno abonado para toda suerte de monstruosas hibridaciones. Porque todo lo que repugna a la lógica de la identidad y de la perspectiva monofocal del centro (lo que trasgrede las normas habituales de la moral y del juicio, el sinsentido, la desesperanza y la angustia, las fuerzas todas que aparecen como una amenaza de disolución, fragmentación o discontinuidad de los órdenes humanos); todo lo que se *muestra* (como el *monstruo* muestra) bajo el signo del desorden supremo, de la *violencia* o diferencia absolutas, es arrojado a las profundidades insondables del Averno. Saturno por ello se convierte en el dios de los muertos (Hesíodo, *Teogonía*, 467) y Satán en el príncipe de la muerte de la que Cristo ha venido a redimirnos (*Hebreos*, 2, 14-15).

Las imágenes de Saturno en la tradición astrológica y en la literatura mitográfica de la Edad Media nos presentan al viejo dios desde la perspectiva de la muerte, como un anciano sombrío y pensativo, patrono de los tristes y desdichados, de los mendigos y los tullidos. Asociado también con los encadenados y los presos por su derrocamiento y cautiverio en el Tártaro, se le hace patrono asimismo de los vagabundos, los fugitivos y los arriesgados viajeros por su peligrosa navegación al Lacio<sup>6</sup>. La última fase de la existencia humana, la de la ancianidad, con su tristeza y soledad, con todo el cortejo de calamidades físicas y mentales que la acompañan, fue

asignada al cruel Saturno. Precisamente por ello se le asoció con la melancolía, ora con los aspectos negativos de este "humor" (así durante toda la Edad Media se repetirán los tipos melancólicos del avaro o el codicioso, acaso aludiendo a la "codicia" del Padre Tiempo), ora con la vertiente positiva que relaciona la vejez con la sabiduría que confiere la proximidad de la muerte. Ya en Ptolomeo encontramos esta ambivalencia de Saturno, quedando también bajo su signo el *tipo melancólico del pensador profundo*<sup>7</sup>. Después volveremos sobre esta ambivalencia que consideramos esencial de un dios que otrora fue el rey de una idílica Edad de oro y que más tarde cayó en *desgracia*. Observemos por el momento que si a Saturno se le asignó el patrocinio de los maltratados y desdichados, no fue con la misión de redimirlos. El motivo no fue otro que el de haber compartido su existencia *caída*. De hecho, la literatura mitográfica de la Edad Media, que suministrará la "forma básica" al arte pictórico, hace de Saturno un «viejo malvado, cruel y despreciable que acecha continuamente a las mujeres de parto para devorar sin misericordia al niño recién nacido»<sup>8</sup>. Saturno, el Kronos griego, se confunde en el Occidente medieval con Crono, el Padre Tiempo que siega las vidas con su hoz afilada. Se trata de la imagen misma de la muerte para Bernardo Silvestre y los autores del siglo XII. Así, según Alano de Insulis, en las «moradas de Saturno» «reinan el dolor y el gemido, las lágrimas, la discordia, el terror, la tristeza, la angustia, el llanto, el daño»<sup>9</sup>. Los siglos que siguen continúan esta visión "demoníaca" de Saturno, haciéndola más dramática y patética si cabe, de modo que Arnaldo de Sajonia, Vicente de Beauvais y Bartholomeus Angelicus coinciden en ver en la vieja figura del dios la encarnación misma de las tribulaciones y penalidades de la vida, en una palabra, del *mal*<sup>10</sup>, arrojado al submundo donde nunca sale el sol.

Parece como si transponiendo los horrores de la vida a esos lugares marginales que son los infiernos, tratáramos de exorcizarlos.

Todo lo que el Fundamento visto desde arriba había cargado de cadenas y expulsado a las regiones del *inframundo*, se convierte allí en un «caldero donde hierve la excitación» que terminará por estallar en las grandes visiones apocalípticas de la última Edad Media. En el Bosco estas fuerzas se desatan con una violencia inusitada, devastadora. El diagnóstico de los hombres más lúcidos de la segunda mitad del siglo XV no parece dejar lugar a dudas: la locura que reina por doquier y todo lo trastoca anuncia el imperio de Satán sobre la tierra y el fin del mundo. Como veremos, ninguna época como aquélla se ha mirado en el espejo del diablo.

Ciertamente, hay evidencias suficientes en los infiernos del Bosco para pensar que el Verbo ha fracasado en su misión: no puede «destruir por la muerte al que tenía el imperio de la muerte, al diablo, y librar a todos aquellos que por el temor a la muerte estaban toda la vida sujetos a servidumbre» (*Hebreos*, 2, 14-15). En los espejos saturninos del Bosco la Muerte y todo su séquito de calamidades humanas ha triunfado en una tierra sacudida por la violencia y el furor universal. En las mismas *Pasiones* veremos una prueba de la invicta crueldad de los verdugos del Señor. La humanidad grosera e inconsciente aparece como una masa ciega, esclava de sus propias pasiones. Los otros protagonistas de la "tragicomedia" bosquiana del mundo, desde San Antonio al propio artista, permanecen aislados, sufriendo la soledad melancólica de Saturno: se encuentran solos, solos con su gratuidad, con la pena y la culpa de su existencia injustificada y precaria. La mano del Verbo que creaba a Eva en el «Paraíso terrenal» del *Jardín de las Delicias* ya no bendice: yace -no muy lejos del Hombre-árbol- cortada y clavada sobre un tablero de juego, con un dado sobre los dedos índice y anular (**fig. 2**)<sup>11</sup>, ¿señalando tal vez el azar, el devenir fortuito y caprichoso de la vida que no se sustrae a la necesidad de la muerte?

Loca y ciega parece estar la humanidad que retrata el Bosco,

loca y ciega como el fluir azaroso de la vida para no ver la trampa que le pone el destino, para no descubrir el engaño. Ciega como el tigre de los Bestiarios medievales: el cazador urdía una treta para llevarse el cachorro de la tigresa, que consistía en arrojar a la hembra una esfera de cristal o, simplemente, un espejo, según las versiones<sup>12</sup>, de modo que aquélla, al ver reflejada su imagen reducida, creía que le había sido devuelto su retoño. El felino, al fin y a la postre, vio lo que quiso ver: su reflejo más querido, sus esperanzas, sus ilimitados deseos. Al Cazador (a la Muerte o al Diablo, tanto da) no le fue difícil engañarlo: necesitaba la ilusión del engaño para seguir viviendo, era menester al menos creer en la continuidad de su vida en la de su hijo, si algún día él fuera herido mortalmente por las saetas del Cazador.

## **B. La melancolía o la evidencia del infierno**

Y ante el engaño, ¿qué queda? Únicamente la verdad del desengaño. Sólo en momentos de extrema lucidez el mortal se atreve a mirar el dorso del espejo. Pero nadie asegura que este *conocimiento* sea "útil" para la vida. Por el contrario,

[...] la arriesga, la compromete, la zapa en la mayoría de los casos; quizás por eso sea la forma más alta de la vida *humana* que conocemos, porque es la más *antivital*, la que nos pone al borde de perderlo todo sin ofrecernos nada a cambio, salvo horror, soledad y locura. Pero quien se ha inclinado sobre el abismo, quien ha visto, padecerá por siempre la tentación de volver otra vez a ese punto negro en el que las *tinieblas alumbran* [...] <sup>13</sup>

Asomarse al mundo por el revés, sorprenderse mirando el "culo del diablo", tal nos parece la mirada *visionaria* y melancólica del Bosco, de aquel que ha visto la vida desnuda en su voluntad soberana y terrible y, sabedor de la *verdad del mal*, mantiene ya otra relación con «el Terror». Veremos más adelante cómo este descenso *ad inferos* vincula la creación artística con el "mal" y la melancolía.

Fue esta verdad revelada por un espejo lo que precipitó la caída de Lucifer y lo que convirtió al príncipe de los ángeles rebeldes en imagen invertida, en el infierno, del Dios del Cielo. Heraldito de la crueldad, Satán-Saturno acecha cada uno de nuestros pasos escondido en el reverso de las cosas, habitando la cara oculta de los valores humanos. En el espejo de la sorna y de la burla (burlona amargura) vio el Bosco a los hombres *penando*: pagando el precio de su pecado. «A cada trasgresión, el castigo correspondiente». ¿Cuál es *la falta*? La vida. ¿Cuál ha de ser el *justo* castigo? «Medida contra medida»: la muerte. La pena debe ser proporcional a la culpa. El dolor y la muerte han ingresado en el mundo a causa de los "pecados" de la vida. La enormidad de éstos exige penas eternas: he aquí la razón de ser del infierno como muerte in-terminable, como muerte que nunca se consuma, siempre diferida.

Todos son "diablos" en los espejos saturninos del Bosco: tan aislados están el hombre y el resto de las criaturas de su Creador. Su falta originaria ha alejado para siempre a los mortales de la presencia eterna de Dios, de su Principio que ahora sólo se siente como Ausencia eterna. El pecado original problematizó ya para siempre las relaciones del hombre con Dios y entrañó como castigo necesario la pérdida definitiva del estado paradisiaco. El Bosco no deja de hablarnos de las consecuencias de esta primera desobediencia que llevó al hombre a probar del árbol prohibido: del Árbol del Conocimiento. Caro precio pagó por el conocimiento de su desnudez, pues a cambio de perder su feliz inocencia tuvo que sufrir la maldición de la muerte, del trabajo y de los dolores del parto. El hombre, el *mortal* -pues es el único que, desarraigado de la naturaleza en la que el animal está inserto, sabe que va a morir- ya no está sometido al gobierno de Dios como en el «*esse* paradisiaco»; consciente y responsable, no podrá sustraerse sin embargo a la "mácula" de su existencia. Tal es, en palabras de Karl Kerenyi, el «mito de la existencia» entrañado en la

desobediencia de Adán por la que el primer hombre «se hace consciente y se expresa». En efecto,

La existencia humana se hace consciente en su caracter propio al chocar contra sus límites. Choca contra sus límites cada vez que pretende sobrepasar esos límites.<sup>14</sup>

Choca contra sus límites, sobre todo, cuando desea. Adán sabe que tiene que renunciar a ser un Dios o a parecerse a un Dios: «debe morir»; y, sin embargo, no puede dejar de anhelar ser como Él. Después de Babel (*Génesis*, 11, 1-9) es consciente ya de que la suya es una «búsqueda inagotable», un deseo en busca de lo imposible. Ahora bien, se pregunta Enrico Castelli, ¿no consiste también la pena, en «la renuncia a la búsqueda de fundamento»? La ausencia de un lenguaje único va a impedir que la Torre de Babel, fruto del desmesurado deseo de los hombres, corone el Cielo.

Se construye, pero los elementos que constituyen la torre se desploman porque la torre no tiene fundamentos. La confusión de las lenguas: una forma de liberarse del estorbo del monólogo, de adquirir libertad [...] ¿Es posible que se escuche una voz que no sea la voz de los hombres? ¿y que se convenga en *escuchar*, fuera de la búsqueda de fundamentos? En definitiva: ¿es posible escuchar? ¿O bien nuestra pena, la pena por una falta original (por un pecado original y originante), no será la de no poder escuchar *la voz*, sino solamente *las voces* [...]?<sup>15</sup>

La desobediencia y el orgullo del hombre han quebrado el orden establecido por Dios y como consecuencia los mortales se ven obligados a penar y a sufrir los rigores de una vida errática. El primer pecado es *original y originante*, no en un sentido secundario, derivado, *moral*, sino en un sentido ontológico originario: como el resultado de una "*herida*" abierta en la carne del mortal (cual esa oquedad trágica a la que antes nos referíamos, expresada magníficamente por el cuerpo abierto del Hombre-árbol) derivada de una "falta" o "caída" (del latín *fallere*) en el ámbito del acontecer gratuito del mundo. Decir que el pecado es *original* es decir que tiene su "origen" en el hombre (o en el diablo, pero siempre lejos de la presencia eterna de Dios, lejos del Principio). Pero si el origen de esta "falta" es ontológico, no



se puede rebajar el pecado a una *felix culpa*, mera «ocasión para el despliegue total del Pantocrator». ¿Y si la pena no es redentora, si el dolor del sufrimiento no purifica, si el pecado ha de permanecer irredento? Al menos esto es lo que parece mostrarnos la visión trágica del mal que encontramos en las tablas del Bosco: en el pandemónium de sus universos imaginarios no parece haber esperanza de que se restablezca el orden, ni siquiera en sus imágenes dolientes del "camino de la Cruz" despunta esperanza alguna de borrar la "mancha" original que llevan grabados de modo indeleble los semblantes demoníacos de los sayones, auténticas caricaturas de la crueldad y la infamia: únicamente la prueba sangrante de la naturaleza humana de Cristo, ¿la aceptación suprema del sufrimiento y la muerte?

¿No consiste parte de la pena del hombre en la renuncia a buscar un sentido al dolor en el mundo? Muchas son las tentativas de la religión y la filosofía de acabar con él: eliminándolo (budismo), negándolo (hinduismo), explicándolo (judaísmo, islamismo) o transfigurándolo (cristianismo)<sup>16</sup>. Isaías había profetizado (*Isaías*, 25, 8) un mundo en el que la muerte y el sufrimiento serían abolidas. Job (caps. 38 y 39), en cambio, renuncia a encontrar el porqué del castigo. ¿Por qué tiene que penar él también, que «se sabe inocente»? ¿por qué hay malhechores que gozan en esta tierra y justos que sufren? ¿cuál es, en definitiva, la causa del sufrimiento? Tales son las preguntas que el paciente santo dirige a su Creador, interrogantes que suponen la primera llamada de atención sobre el carácter no racionalizable de la pena y, por lo tanto, la primera ruptura de «ese lazo no-dialéctico entre falta y expiación». La respuesta que le da Dios, como bien señala Gershom Scholem, no es la que pertinentemente su razón esperaba. Le contesta a su vez con otra pregunta que le obliga a guardar silencio: ¿conoces tú, Job, los impenetrables misterios de la creación; por ventura estuviste presente en el comienzo del mundo? La respuesta cosmogónica del terrible Dios judío

vincula la falta y la pena como una «relación inmanente del devenir terrestre», donde «la justicia del castigo se expresa como un aspecto de la propia naturaleza divina»<sup>17</sup>. Palabras que nos recuerdan la justicia cósmica de Anaximandro<sup>18</sup>. Lo sagrado de la tierra no es distinto aquí de lo sagrado de la pena: ambos son aspectos de una misma y única *necesidad*. Sin embargo, el judeo-cristiano está muy lejos de esa «inocencia del devenir» que todavía representa el filósofo griego, y cuando -en los últimos momentos del Occidente medieval- comience a debilitarse la fe en un Dios trascendente, garante y fundamento de sentido, permanecerá tan sólo el «paroxismo de la pena», como escribe Castelli, el «paroxismo de la desesperación». En el Bosco todo parece indicar que se ha perdido la «certidumbre de lo positivo del sufrimiento». Las criaturas que penan por sus grandes composiciones infernales y apocalípticas pululan extraviadas, habiendo perdido cualquier rastro de esperanza. El suyo es un «sufrimiento culpable», un «sufrimiento infernal». Como bien señala Enrico Castelli, se trata entonces no de la «pena del pecado» sino del «pecado de la pena», en definitiva, del «triunfo del pecado». Cuando el sufrimiento no es redención, «cuando el sufrimiento es sólo sufrimiento y nada más, entonces es la pena del sufrimiento -la desesperación»<sup>19</sup>.

El infierno se hace entonces evidente a la mirada *saturnina* y *visionaria*. Triunfa el diablo, como en las figuraciones bosquianas; el mal que ya no es la ocasión tolerada para que actúe Dios en la tierra ni una prueba de su poder infinito o de la fortaleza de la fe de los creyentes. En las obras del Bosco el mal se despliega sobre la faz de la tierra con una violencia desatada, incontenible; el mal aparece como el tejido mismo de la vida abandonada por Dios a la propia inmanencia de su devenir *culpable*. Ante esta evidencia sólo queda la tristeza, la angustia, la soledad, la amarga ironía. Desde los Padres de la Iglesia se vincula la «tristeza melancólica» con la

acción de Saturno y la «victoria del demonio». De hecho, el *humor melancholicus* aparece con frecuencia como una consecuencia de la caída del hombre: «Cuando Adán pecó -escribe Santa Hildegarda de Bingen- [...] la hiel se le mudó en amargor y la melancolía en negrura de impiedad»<sup>20</sup>. Según la tradición, el predominio de este «humor dañino» provocaba desde la Antigüedad la enfermedad y la locura. Sabido es que la demencia melancólica era uno de los castigos que se infringía a los héroes griegos que desafiaron a los dioses. Asimismo los descendientes de Adán se mostrarán afligidos e «inconstantes en su ánimo»: con la primera desobediencia se abrió la herida de los «padecimientos del espíritu: preocupación, tristeza, estudio excesivo y temor». Tales son las causas -las consecuencias del despertar de las conciencias-, a juicio de Constantino Africano, de la enfermedad "demoníaca" de la melancolía: «Temer cosas que no hay que temer; pensamiento de cosas que no hay que pensar; sensación de cosas que no existen»<sup>21</sup>. Sentimiento de lo que no existe más que como *posibilidad*, tal el objeto no realizado del deseo que dio lugar a la primera desobediencia.

Mal hereditario, pues, «esencialmente incurable», «La melancolía era de una vez y para siempre la "poena Adanae"», y ningún hombre de la Edad Media tardía dudaba ya de que tan siniestra enfermedad, asociada a Saturno, estaba causada en último término por demonios perversos<sup>22</sup>. Jean Seznec ha demostrado la relación existente entre la gran difusión de las ideas astrológicas a finales de la Edad Media y el creciente temor a los demonios<sup>23</sup>. Los astros no eran puramente materiales; la mayor parte de los dioses paganos habían sobrevivido en la Edad Media bajo la forma de cuerpos celestes y terminaron siendo asimilados a espíritus o potencias demoníacas. El signo de Saturno, en particular si el planeta se hallaba en conjunción con Jupiter y Marte, ocasionaba toda suerte de desgracias y calamidades: guerras, hambrunas, epidemias y revoluciones religiosas<sup>24</sup>. En una época crítica

como la del Bosco se verán en los acontecimientos aciagos, en los fenómenos naturales extraños y sobre todo en los nacimientos monstruosos presagios de terribles furores apocalípticos. El libre albedrío de los hombres parece doblegarse ante la maléfica "voluntad" de estos «demonios siderales». La creencia en el irresistible poder del destino aumenta desde el siglo XIII y se difunde considerablemente durante los siglos XV y XVI con el «peligroso éxito de la astrología»<sup>25</sup>. Ciertamente, como veremos, en esta época, en las conciencias de las gentes todo está lleno de demonios. En la calle; en los lapidarios (para conjurar el poder de los demonios y ganarse su influjo por medio de sus *imágenes*) y en los tratados de magia (como en los célebres *Grimorios*); por todas partes, fuera y dentro del ciclo astrológico, «se encuentran a veces dioses concebidos y representados como criaturas diabólicas»<sup>26</sup>. Éstas aparecen asociadas una y otra vez a la melancolía. Para Lutero, por ejemplo, resulta evidente que la melancolía es el resultado de la acción del Maligno en el hombre. «Toda tristeza, aflicción y melancolía procede de Satanás», porque «Satanás es el *spiritus trititiae*», escribe el Reformador, siguiendo por lo demás la vieja sentencia de los monjes, según la cual la melancolía es «el baño del demonio»<sup>27</sup>.

Será, sin embargo, en la obra pictórica de Cranach y, sobre todo, en la del Bosco, donde la asociación de lo *demoníaco* con la melancolía alcanza su máxima expresión. «Allí donde Durero ve la influencia de Saturno, Cranach -siguiendo a Durero- percibe acciones de Satanás»<sup>28</sup>. También el Bosco sentirá una «embruada seducción» por el amenazante reino de lo "demoníaco", que puebla, más que ningún otro pintor, con toda clase de brujas y diablos, pero -como trataremos de mostrar en esta tesis- el "censo" de demonios en la obra del Bosco llegará a ser tan abrumador y grotesco, que nos hará dudar de si el artista creyó realmente alguna vez en ellos. Creyó acaso sólo en el desengaño, en la *verdad del abismo* vislumbrada en el postrer reflejo

de los espejos de Saturno, cuando ya no es posible sustraerse a la evidencia del "infierno".



## NOTAS

1. Cfr. Jurgis Baltrusaitis, *El espejo. Revelaciones, ciencia-ficción y falacias*. Ed. Miraguano-Polifemo, Madrid, 1988, pág. 252. Sobre el espejo en el arte, puede verse asimismo Heinrich Schwarz, «The mirror of art». *The Art Quarterly*, vol. XV, Detroit Institute of Art, 1952, págs. 97-118.
2. Cit. en P. Gerlach, «Le Jardin des Delices. Un essai d'interpretation». En: R.H. Marijnissen y otros, *Le probleme Jerome Bosch*. Arcade, Bruselas, 1972, pág. 153.
3. J. Baltrusaitis, *op. cit.*, págs. 193 y 194, donde puede verse una reproducción del grabado referido.
4. Sobre la figura de Saturno y sus "hijos", cfr. *infra*, II.1.2. Por otra parte, no es éste el lugar para hacer un tratamiento más detallado del diablo como figura teológica y cultural. Remitimos al reciente estudio de Alfonso M. di Nola, *Historia del Diablo*. Ed. EDAF, Madrid, 1992. Ver también más abajo, VII.4.
5. Según los versos de Manilio, *Astronomica*, II, versos 929 y ss. Cit. en Raymond Klibansky, Erwin Panofsky y Fritz Saxl, *Saturno y la melancolía*. Alianza Editorial, Madrid, 1991, pág. 151.
6. Cfr. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *id.*, pág. 152.
7. Cfr. Ptolomeo, *Tetrabiblos*, III. Cit. en R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *op. cit.*, pág. 154. Más abajo volveremos en extenso sobre la típica ambivalencia de Saturno, ver *infra*, IV.2.3.
8. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *id.*, pág. 189, a propósito de la versión astrológica más influyente probablemente en la Edad Media latina, la de Bernardo Silvestre y su *De univ. mundi*.
9. *Anticlaudianus*, IV, 8. Cit. en R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *id.*, pág. 190.
10. Cfr. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *id.*, pág. 190.
11. Agradezco a Fernando Barredo el haberme hecho reparar en la identidad de la mano amputada con la de Cristo que bendice en el «Paraíso terrestre» del *Jardín de las Delicias*. Cfr. Fernando Barredo de Valenzuela y Álvarez, *El pincel del diablo. Inmanencia estética de las imágenes bosquianas*. Tesina inédita presentada en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, 1984.
12. Según la versión de San Ambrosio el raptor arroja una bola de cristal, que se convierte en espejo redondo en el relato de Hugues de Saint Victor y termina siendo un espejo esférico en las miniaturas de los siglos XII y XIII o, sencillamente, como en Pierre de Ricard, un espejo plano. La moraleja para estos piadosos autores era de esperar: el Cazador, o sea el Diablo, nos engaña y confunde con artimañas para robarnos nuestra "cría", es decir el alma. Cfr. J. Baltrusaitis, *El espejo*, ed. cit., pág. 248. Puede verse asimismo McCulloch, «Le Tigre au Miroir: la Vie d'une Image de Plinie à Pierre Gringore». *Revue des Sciences Humaines*, 130, 1968, págs. 149-160.

13. Fernando Savater, *Apología del sofista y otros sofismas*. Ed. Taurus, Madrid, 1973, págs. 12 y 13.
14. Karl Kerenyi, «La pena de Prometeo». En: Enrico Castelli y otros, *El mito de la pena*. Ed. Monte Ávila, Caracas, 1970, pág. 94.
15. Enrico Castelli, «El problema de la pena». En: *El mito de la pena*, ed. cit., págs. 13 y s.
16. Sobre los distintos modos de dar razón del sufrimiento y el dolor en el mundo por parte de las religiones, cfr. Raymond Panikkar, «La falta originante o la inmólación creadora. El mito de Prajapati». En: *El mito de la pena*, ed. cit., pág. 139.
17. Gershom Scholem, «Algunas notas sobre el mito de la pena en el judaísmo». En: *El mito de la pena*, ed. cit., pág. 191.
18. Según el fragmento recogido por Simplicio (*Fís.*, 24, 17), para Anaximandro «El nacimiento a los seres existentes les viene de aquello en lo que convierten al perecer, "según la necesidad, pues se pagan mutua pena y retribución por su injusticia según la disposición del tiempo", como Anaximandro dice en términos un tanto poéticos» (G.S. Kirk y J.E. Raven, *Los filósofos presocráticos*. Ed. Gredos, Madrid, 1981, pág. 169, fr. 112).
19. E. Castelli, «El problema de la pena». En: *El mito de la pena*, ed. cit., pág. 15.
20. «Cum autem Adam transgressus este... fel immutatum est in amaritudinem et melancolia in nigredinem impietatis». Hildegardis «*Causae et curae*», ed. P. Kaiser, Leipzig 1903, pág. 145, 35. Cit. en R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *op. cit.*, pág. 97.
21. *Opera*. Vol 1, pág. 287. Cit. en R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *id.*, pág. 98.
22. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *id.*, pág. 110.
23. Sez nec señala especialmente la enorme difusión del manual árabe *Ghāya*, vertido al latín con el título de *Picatrix*, del que se conocen una veintena de manuscritos latinos. Observa dicho autor que aquí se encuentra una súplica a Saturno formulada casi en los mismos términos que en un ruego dirigido a Kronos de un tratado astrológico griego. Cfr. Jean Sez nec, *Los dioses de la antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*. Ed. Taurus, Madrid, 1987, pág. 52. Señala asimismo cómo este «Reverendo Padre diabólico Picatrix, rector de la facultad de diabólica» -como lo llama Rabelais (*Pantagruel*, III, 23)- ejerció un influjo decisivo en autores como Cornelio Agrippa (*Filosofía Oculta*, Libro II, caps. 36 a 44) y el propio Ficino, autores como veremos decisivos a la hora de elaborar la idea renacentista y moderna de la melancolía. Sobre la misma, remitimos *infra* IV.2.
24. Mahoma habría nacido hallándose los tres planetas superiores en la misma constelación, y la peste negra de 1348, que diezmo la población europea, aconteció precisamente bajo tan funestos signos. Cfr. J. Sez nec, *op. cit.*, pág. 57.
25. J. Sez nec, *id.*, pág. 55. Siguiendo la autoridad de los Padres y San Agustín, el astrólogo Bonincontri interpreta estos «demonios siderales» como «los ángeles que se han mantenido indecisos entre Dios y Lucifer». No era raro que las mentes más excitables llegaran incluso a "verlos". Al menos Benvenuto Cellini asegura haber visto arremolinarse una «banda de demonios» en el Coliseo, durante la noche (*Vita*, ed. Bacci, Florencia, pág. 127). Cfr. Sez nec, *id.*, pág. 58.



26. J. Seznec, *id.*, pág. 67. Sobre la difusión sin precedentes del "miedo" al demonio en la época del Bosco, ver *infra* VII.4.1. y VII.4.2.

27. Cfr. Raymond Klibansky, «Las representaciones de la melancolía en Lucas Cranach». Apéndice III de *Saturno y la melancolía*. *Op. cit.*, pág. 385.

28. *Ibidem*.



## II. LOS ESPEJOS SATURNINOS DEL BOSCO

### II.1. *Los hijos desheredados de Saturno*

#### II.1.1. Enunciación de la hipótesis

Quiere ser nuestra "apuesta" hermenéutica una perspectiva adecuada para describir lo que, a falta de mejor nombre, hemos llamado experiencia visionaria; una perspectiva que más adelante trataremos de definir como *perspectiva grotesca*<sup>1</sup> y que, a diferencia de las interpretaciones tradicionales de la figuración bosquiana, respete en lo posible el propio acontecer representativo de la imagen, sin forzarla de tal manera que pierda su especificidad más propia: la "excentricidad" de su dinamismo interno que se abre a lo posible. Así, por ejemplo, las perspectivas "moralistas" resultan siempre a la postre tan "tendenciosas" y "decisorias" que apenas dejan lugar para que lo *grotesco* y lo *monstruoso* -características esenciales de las figuras *visionarias* en el Bosco- se manifiesten como tales. "Ver" los universos imaginarios del Bosco *solamente* como «enérgicas advertencias y enseñanzas» nos lleva a detenernos en niveles superficiales de comprensión que no explican la extraña fascinación y el estremecimiento que nos provocan sus tablas; conduce en último término a sacrificar a un mundo de intenciones didácticas y moralizadoras aquello que -como trataremos de mostrar aquí- es consubstancial a la

imagen *grotesca*: su «caracter amenazador, horroroso y abismal», en palabras de Wolfgang Kayser. Por descontado que se pueden dar simultáneamente varios planos en la "vida" de las imágenes: como escribe Kayser, las mismas obras del Bosco «evidencian el hecho de que pese al medio cristiano, la configuración puede ser grotesca»<sup>2</sup>. No obstante, es preciso añadir que no se comprendería la fuerza profundamente perturbadora y angustiosa de muchas de las obras del pintor si no fuese porque el "fondo cristiano" empieza a ser incapaz de servir de soporte.

Por otra parte, al ceder terreno la perspectiva moral o "moralizante" sobre la base de un substrato religioso -tan al uso entre los historiadores del arte que se han ocupado del Bosco- suele aparecer en escena el punto de vista satírico, sin duda presente y manifiesto en la obra de nuestro artista. Ahora bien, si «Detrás de la copia negativa que ofrece la sátira se siente la imagen positiva como posibilidad del hombre», entonces, tenemos que decir con Kayser, aún no hemos topado con el fondo grotesco. Sólo cuando la perspectiva satírica se vuelve burlona y desgarradora amargura, cuando se hace «tan exageradamente aguda que avanza hacia lo abismal» -pues el artista no puede mirarse en otro espejo que no sea el de la desilusión y la insalvable desesperanza- podremos decir que nos hemos acercado a eso *otro* a lo que se dirige la experiencia visionaria y que *muestra* (como lo hace el monstruo grotesco, desposeído ya de todo valor simbólico o "espiritual") lo absurdo precisamente como absurdo, irreductible, desprovisto de toda "bóveda" de sentido.

Ahora bien; pecaríamos de ingenuos si por un momento creyésemos que nuestra perspectiva, al abrir un horizonte hermenéutico determinado -y por ende un horizonte de sentido-, no señalase ya una dirección privilegiada y en consecuencia una angulación "confortadora" que nos ponga al abrigo de ese vacío insondable y terrible al que apunta en última instancia la figuración *visionaria* y *grotesca*. No

podríamos resistir sus mortales acometidas a pecho descubierto; es más, no podríamos "verlo" en absoluto ni vislumbrarlo siquiera de soslayo si no adoptásemos cierto punto de vista: como es sabido, sin perspectiva, no hay visión posible, ni nada que ver. El propio Bosco ha tenido que prestar una figura al horror para hacer visible lo que rehuye toda luz: el impenetrable reducto de opacidad que no se deja reducir a la transparencia de un espacio perspicuo, cualquiera que sea éste. Su genio visionario ha consistido precisamente en descubrir esa extraña mirada sobre las cosas para la cual, en realidad, *no hay nada que ver, salvo la nada misma* expresada en las figuras de lo demoníaco y lo monstruoso.

No podemos menos, por lo tanto, de asumir una determinada "perspectiva de sentido" a la hora de abordar la galería imaginaria del Bosco, toda vez que no creemos que sea posible una poética de la «pura acogida» (*«pur accueil»*) de la imagen en el sentido de Bachelard<sup>3</sup>. Podemos intentar, no obstante, *explicar* las imágenes en el sentido etimológico antes indicado, como un desplegar o desarrollar el sentido en la dirección que señala la imagen, "seguir su hilo", no necesariamente de un modo lineal, sino de forma oblicua, lateral, *alusiva*. Nuestra mirada ha de ser tal que, sin abandonar el discurso, nos permita al menos atisbar lo que habita en el *margen* y que constituye la esencia de la figura visionaria: ese margen de lo "periférico" virtual al que nos referíamos: la *irregularidad* o *anormalidad* esenciales de lo que no puede darse en el ámbito de la presencia, de lo que no se muestra por tanto a las perspectivas en exceso reductoras o "focalizadoras", pues exige cierto "descentramiento": el descentramiento de la mirada visionaria a la que se revela lo posible como figura de la ausencia y como amenaza suspendida, lo *otro* que siempre "habita" en los bordes de lo dado o actual.

Nuestro "juego" hermenéutico se hará, pues, según una

determinada perspectiva, la única, a nuestro juicio, que atiende a la especificidad de la figuración visionaria en cuanto tal. Veremos en el universo imaginario del Bosco un verdadero pensamiento figurativo que gravita -aunque siempre *en el* margen, que no *al* margen, del mundo de los temas y las intenciones, más o menos explícitas, didácticas y moralizadoras- en torno a lo que hemos llamado *complejo saturnino*, pues es sobre todo "bajo el signo de Saturno" donde se muestra -como veremos a lo largo de esta tesis- la experiencia visionaria en el sentido definido. Será primero en la "irregularidad" e "inestabilidad" esenciales de los llamados "hijos de Saturno" (vagabundos, mendigos, tullidos que suplen sus ausencias con las más extravagantes prótesis, criminales y fuera de la ley, ascetas atormentados y, por último, artistas en un sentido moderno), figuras todas *melancólicas*, donde comenzará a mostrárenos el aspecto más radical, *peligroso* e inseguro del ser humano, lo *otro* o posibilidad última que lo define como «*el mortal*». Veremos asimismo en la melancolía saturnina del Bosco un camino de conocimiento, un personal descenso *ad inferos* que no es en definitiva más que una forma de *pensar el infierno*, entendiendo este término no en el sentido escatológico habitual, sino como la condición esencial o modo de ser propio del hombre.

Por supuesto que no pretendemos ser "originales" al partir de la "hipótesis de Saturno" en esta tesis. La única novedad -quizás sólo quepa hablar de "novedad" en el enfoque- de la misma consiste en que trata de ir más allá de los estudios puramente iconográficos sobre el asunto, adentrándose en el terreno de las implicaciones filosóficas. Nuestra hipótesis acerca de los "espejos saturninos del Bosco" no es, desde luego, astrológica ni mitográfica; tampoco iconográfica o iconológica, aunque presuponga y se sirva de las valiosas aportaciones de estas disciplinas. El alcance que queremos dar a nuestra investigación apunta, como ya dijimos, a la *figuración* como forma particular y con pleno derecho de pensamiento.

El primer autor que llama la atención sobre el tema de los "hijos de Saturno" en el Bosco, a propósito de una interpretación astrológica del llamado *Hijo Pródigo* de Rotterdam, fue Andrew Pigler<sup>4</sup>. Partiendo de la comparación de la escena de Rotterdam con la del buhonero del reverso del *Carro de heno* (Madrid, Museo del Prado), señala que ambas representan el tipo del hijo de Saturno, «de rostro exiguo, con disposición al abandono y a la melancolía, con los movimientos lentos de un hombre que no puede decidirse»<sup>5</sup>. La fuente de inspiración, añade Pigler, tuvo que ser alguna de las *Planetenkinderbilder*, populares series de pictogramas astrológicos muy difundidas durante el siglo XV. La objeción de Charles de Tolnay, según la cual esta hipótesis es poco plausible, ya que el planeta en cuestión (Saturno) no está representado en el Bosco<sup>6</sup>, no puede ser tomada muy en cuenta, pues precisamente en los grabados más populares, sobre todo en el norte de Europa, se tiende a omitir a los dioses planetarios para concentrar toda la atención en lo que sucede en la tierra<sup>7</sup>. Por otra parte Pigler recoge un grabado florentino de aproximadamente 1460<sup>8</sup> que muestra una innegable semejanza con las dos escenas del Bosco antes aludidas. Un mendigo vagabundo o un buhonero camina en primer plano; en torno suyo aparecen los diversos "hijos" y animales asociados a Saturno. Sin embargo, Pigler no llega muy lejos en la identificación de los motivos "saturninos". Tan sólo señala -en el reverso de *El carro de heno*- la presencia de horcas, «escenas de lucha, violencia y pillaje», adscritas en efecto a la funesta influencia de Saturno. Menciona también la presencia del cerdo como animal saturnino, que aparece igualmente en el grabado florentino y en el Medallón de Rotterdam. Refuerza asimismo este paralelismo citando un dibujo alemán muy similar sobre los hijos de Saturno del Maestro del Gabinete de Amsterdam<sup>9</sup>, donde se muestra de nuevo un cerdo, esta vez junto al esqueleto de un caballo, como el que aparece a la vera del camino en el reverso de *Carro de heno*. Por último, trae

a colación un emblema de Alciato en el que aparece otro animal saturnino, el perro, junto a un caminante con una cesta a las espaldas, tal como vemos en el reverso del citado tríptico del Bosco.

Por su parte, Brand-Philip tuvo el mérito de desarrollar la tesis de Pigler aportando nuevos datos, especialmente por lo que respecta a la asociación de Saturno con el elemento tierra<sup>10</sup>, pero pensamos que se excedió al extrapolar la hipótesis "astrológica" a los otros planetas y temperamentos. La autora postula la existencia de un hipotético tríptico en parte desaparecido en el cual el Bosco habría desarrollado un «programa astrológico» en el que estarían representados los cuatro humores con los planetas y elementos respectivos: estaría formado por el mencionado *Hijo Pródigo* (Saturno-tierra-temperamento melancólico), *La extracción de la piedra de la locura* (Mercurio-aire-temperamento sanguíneo), *El prestidigitador* (Luna-agua-temperamento flemático) y, finalmente, por el presuntamente perdido «*Hog-Hunt of the Blind*» (Sol-fuego-temperamento colérico). La autora se permite incluso una reconstrucción del hipotético tríptico en el que la serie aparece en los postigos exteriores, a modo de medallones sobre un fondo en grisalla<sup>11</sup>. Aunque atractiva, la hipótesis de Brand-Philip olvida las diferencias estilísticas que denotan fechas de ejecución muy diferentes, por ejemplo, entre la temprana *Extracción de la piedra de la locura* y la muy madura tabla del *Hijo Pródigo*.

La hipótesis enunciada por Pigler y Brand-Philip ha sido rechazada expresamente, entre otros, por De Tolnay. Para este autor es evidente que el rostro y la actitud de los buhoneros del Bosco expresan melancolía, pero ello no significa que representen "hijos de Saturno"; además, la «significación astrológica secundaria» de estas obras, apoyada en un grabado, el florentino recogido por Pigler, que pertenece a un contexto «completamente distinto», le parece a dicho autor fuera de lugar<sup>12</sup>. Por nuestra parte, estaríamos de acuerdo con



De Tolnay si la hipótesis en cuestión se apoyara únicamente en la escena del Medallón de Rotterdam o en su análoga del *Carro de heno*. Por el contrario, creemos que una investigación más profunda y atenta puede demostrar que la preocupación "saturnina" impregna toda la obra y el pensamiento de nuestro pintor. Basta observar más detenidamente alguno de los grabados citados anteriormente o -por añadir otro ejemplo- el grabado en madera de mediados del siglo XV que recoge Panofsky, donde aparece de nuevo el tema de *Saturno y sus hijos* (fig. 4): encontramos buena parte de los motivos que el Bosco desarrolla en sus tablas y dibujos. Amén del perro, el cerdo, las horcas, ruedas y demás instrumentos de muerte y suplicio, además de los maleantes, ladrones y violentos, sobresalen los mutilados y los tullidos, los campesinos y labriegos en las distintas tareas del campo, los viajeros, vagabundos y buhoneros, y al fondo, como un aparente remanso de paz en este agitado mundo, el monje antonino consagrado a la vida contemplativa, debatiéndose entre la devoción y la tentación. Todos son tradicionales "hijos de Saturno"; todos motivos recurrentes en la producción bosquiana, suficientemente conocidos en su época y enraizados en la tradición medieval. Únicamente no aparece aquí -pero sí como trataremos de demostrar en la obra del Bosco- otro motivo, profundamente emparentado con la naturaleza pensativa y melancólica de algunos hijos de Saturno, que va a encontrar su máxima expresión en la imagen moderna del artista como "subjetividad" atormentada y creadora.

#### **II.1.2. Sobre Saturno y sus hijos. La transformación de una figura**

Los trabajos ya citados de Seznec, Saxl y Panofsky, no dejan lugar a dudas: la serie de los Siete Planetas con sus "hijos" se constituye y se difunde ampliamente al final de la Edad Media, convirtiéndose en «tema favorito del arte del siglo XV y principios

del siglo XVI en Italia, y más aún en los países nórdicos<sup>13</sup>. Es de suponer que un pintor brabantino inquieto como era el Bosco, conociese sobradamente estas series iconográficas, en particular, tal como trataremos de demostrar aquí, la de Saturno presidiendo la asamblea de sus "hijos", que suelen estar dispuestos en grupos debajo de él, como puede verse en el grabado antes citado (fig. 4). Un autor de la época, Andrés de Li, en su *Repertorio de los tiempos*, publicado en Toledo el año 1546, treinta años después de la muerte del Bosco, resume el saber que la tradición ha acumulado a lo largo de los siglos acerca de Saturno y sus malhadados "hijos". El texto, al que nos remitiremos en repetidas ocasiones, merece ser citado en extenso:

El séptimo cielo es donde tiene su asiento Saturno, que es el primero planeta, constituido en el círculo primero de la esfera, y en espacio de treinta años consume su círculo y es señor del clima primero, donde están la India, Guinea, Rosia y Barberia. Llámase Saturno, de Satur y Annus, que significa año sarto, ca es origen y principio del tiempo que se sarta y cumple años. Otros dijeron que Saturno quiere decir tanto como sembrador, ca el primero que demostró de sembrar, arar, enjerir en Italia fué él, y por ende le pintaron con la hoz en la mano y comiendo sus hijos porque todas las cosas que el tiempo produce él mesmo se las consume y ansí lo honraron por dios de los tiempos. Es planeta masculino, su cualidad es fria y seca, contrario de la humana composición. Muestra destrucción, muerte, tristura, lloro y suspiro y sobre el pensamiento del hombre y sobre toda cosa vieja y antigua. Tiene dominio en los hombres sobre los ermitaños, viejos, labradores, maestros de casas, zurradores, esclavos y personas de poca estimación y sobre los que facen mortajas y huesas. En los metales sobre el plomo y el fierro uriniento y sobre piedras negras, caramida y toda piedra pesada, alcofol, y sobre prisiones, cuevas, sepulcros de muertos y todos lugares oscuros y despoblados. En los brutos sobre los elefantes, camellos, puercos, perros y gatos negros. En las aves sobre el avestruz, aguilas, cuervos, murciélagos, lechuza, pulgas, chinche, moscas y ratones. En los árboles sobre los que facen las galas, garrofales, encinas. En las simientes sobre lentejas, tramosos, mijo, y sobre toda cosa fria y seca. E el que tuviere por señor aqueste planeta, sin ayuntamiento de otro ninguno será hombre alto de cuerpo, los cabellos negros y crespos, y terná pelos pro en los pechos, las narices anchas, vergonzoso y hombre de mucho trabajo y poco provecho [...]<sup>14</sup>

Después hablaremos de estas criaturas de Saturno, muchas de ellas presentes en el Bosco y cuyo influjo, como vemos, se extiende

7



4



5



6



a todos los reinos de la naturaleza. Por el momento aclaremos la génesis de la figura iconográfica del viejo dios con la que se va a encontrar nuestro artista. Panofsky muestra cómo el arte medieval y posteriormente el renacentista se habían apropiado «sin mucha reflexión» de motivos clásicos; figuras que «fueron revestidas de un significado que, a pesar de su aspecto clásico, no había estado presente en sus prototipos clásicos. Debido a sus antecedentes medievales el arte del Renacimiento fue a menudo capaz de traducir a imágenes lo que al arte clásico le hubiera parecido inexpresable»<sup>15</sup>. De hecho, los atributos que sirvieron para reconocer a Saturno durante la Edad Media y el Renacimiento, los signos de vejez y decrepitud, las alas, la cojera, la guadaña, la muleta y el reloj de arena, no aparecen, observa Panofsky, en las representaciones clásicas, que muestran un Saturno -el Kronos griego- digno, aunque algo siniestro, caracterizado por una hoz -con la que castró a su padre Urano-, un velo sobre la cabeza, «y, cuando está sentado, por una actitud doliente con su cabeza apoyada en la mano»<sup>16</sup>. *Kronos* todavía no alude al Tiempo devorador y destructor. El problema de cómo llegaron a introducirse aquellos atributos no lo resuelve a nuestro juicio satisfactoriamente Panofsky al referirse al «parecido casual» entre las palabras griegas "Chronos" (tiempo) y Kronos, aunque luego reconoce que ambos conceptos «tenían algunos rasgos en común»<sup>17</sup>. El que los griegos posteriores a Hesíodo leyeran *Kronos* como *Chronos*, el "Padre Tiempo", creemos que no se debió a una feliz coincidencia gráfica. Kronos fue el más viejo y cruel de los dioses: el Titán que con su implacable hoz de pedernal castró a su padre (Hesíodo, *Teogonía*, 133-87); el mismo que después no dudó en devorar a sus propios hijos que engendró Rea, con objeto de que no se cumpliese la profecía según la cual uno de sus vástagos acabaría destronándolo (*Teogonía*, 453-67). No obstante fue víctima de su propia crueldad, y, vencido por Zeus, el infausto dios sería desterrado y encadenado en

el Tártaro.

Por su parte, el análogo latino de kronos, Saturno, fue originariamente un dios de la siembra y de la agricultura, relacionado por consiguiente con los ciclos agrícolas y con el tiempo. Su legendario y feliz reinado -que habría reunido a los pueblos de la península itálica enseñándoles a cultivar la tierra- tenía empero su vertiente trágica: al parecer sus templos estaban teñidos con la sangre de las víctimas humanas que le eran sacrificadas<sup>18</sup>. De ahí que este dios del tiempo y de la fertilidad pudiera llegar a convertirse en un «símbolo de destrucción y decadencia», y de que se viera en la hoz no solamente un apero agrícola, sino asimismo un instrumento de muerte y castración; era, en fin, fácil ahora asociar el relato mítico de la decoración por parte de Kronos de sus propios hijos, con la acción cruel del Tiempo, de este ahora terrible Saturno «de dientes afilados», como lo describe Simónides, el «*edax rerum*», cantaba Ovidio (*Metamorfosis*, XV, 234), «que devora todo lo que crea»<sup>19</sup>. No debe extrañarnos, por tanto, que la figura de Saturno acabara identificándose con la de la Muerte, que ya en épocas muy tempranas se representaba con una hoz y, en cuanto la evolución de los aperos lo permitió, con la conocida guadaña<sup>20</sup>.

Fueron, sin embargo, los tratados astrológicos y mitográficos de la Antigüedad tardía y la Edad Media los que popularizaron, como ya dijimos, la imagen cruel y siniestra de Saturno. Se responsabilizó al más viejo e infausto de los dioses (y por consiguiente al más pesado y lento de los planetas) de todas las calamidades y desdichas de la vida: guerras, pestes, inundaciones, sequías, hambrunas. Se le hizo "patrono" de los desgraciados y de los seres humanos de más baja condición: "hijos" suyos fueron los indigentes, los mendigos, los avaros, los tullidos, los criminales, presos y condenados a muerte, los campesinos, los sepultureros y limpiadores de letrinas; y aunque se conservó el aspecto positivo de la figura de Saturno que había sido

señalado ya por los neoplatónicos (pues, siendo el más "alto" de los planetas, representaba la profunda contemplación filosófica y religiosa), durante la Edad Media prevaleció el lado negativo. Las ilustraciones astrológicas, difundidas y degradadas por los almanaques populares, nos presentan a Saturno como un viejo enfermo y cojo de aspecto rústico; con frecuencia la hoz o guadaña ha sido sustituida por una muleta, una pala o un azahor. A pesar del aspecto decrepito, la figura es «malévola y amenazadora». Tal es la imagen que, dado el auge de la astrología durante los últimos siglos de la Edad Media, prevalecerá sobre las «interpretaciones idealizantes» de los místicos neoplatónicos, así como sobre las descripciones morales de los mitógrafos<sup>21</sup>. Los nacidos bajo Saturno, pues, son nacidos en mala hora. Como dice un texto popular alemán de fines del Medievo:

El hijo de Saturno es un ladrón  
que hace muchas maldades;  
Saturno es listo, frío y duro,  
su hijo contempla con mirada triste.  
Pusilánime e incomprendido,  
llega con vergüenza a la ancianidad.  
Ladrón, destructor, asesino,  
desleal y blasfemo,  
nunca en armonía con mujer ni esposa,  
se le va la vida en beber.<sup>22</sup>

Otro texto de un calendario de la época concluye diciendo, luego de reconocer que «El planeta es hostil a nuestra naturaleza en todas las cosas» y que los hombres nacidos bajo su signo son deformes y lascivos, que «La hora de Saturno es la hora del mal. En esa hora Dios fue traicionado y entregado a la muerte»<sup>23</sup>. Como veremos al hablar del ciclo cristológico de nuestro pintor, los sayones del Bosco, judás de tez oscura, ladrones, asesinos, deformes y lascivos, rabiosos como canes, son estos mismos hijos de Saturno que vendieron a Cristo, aquel que había venido al mundo a redimirnos de la muerte.

### **II.1.3. La fascinación por el margen. De mendigos, lisiados y vagabundos**

Pero la desgracia de Saturno recae sobre todo en los "desechos" de la sociedad: los marginados, los «varende luyden», esto es las "gentes de saco y cordel", los indigentes, los vagabundos, los buhoneros, truhanes y charlatanes, el tropel de mendigos y tullidos que recorrían las ciudades y las ferias<sup>24</sup>. Representante de este malafamado grupo es el personaje del reverso del *Carro de heno*, así como varias de las figuras que aparecen en la tabla central de este mismo tríptico una vez abierto: los mendigos, las mujeres gitanas, el charlatán y el «méuétrier» o "violínista de pueblo". En tiempos del Bosco esta grey debió llegar a ser tan numerosa y tan grande su reputación de pícaros ladrones y tramposos, que quince años después de la muerte del pintor de 's-Hertogenbosch, el 7 de Octubre de 1531, el emperador Carlos V tuvo que sacar un edicto contra toda esta "canalla"<sup>25</sup>. Tipos por lo demás sobradamente conocidos de la literatura picaresca de la época, agrupados en la tradición pictórica de la que bebe el Bosco en series animadas o escenas de género.

Los sufridos campesinos también ocupan un lugar destacado entre los vástagos de Saturno. Su condición generalmente miserable y su apego a la tierra, el elemento saturnino, frío y seco, explican esta filiación. De hecho, se representaba al viejo dios planetario como un campesino harapiento y en actitud de caminar, con la herramienta propia de su oficio, como si estuviera a punto de salir al campo. Al mismo tiempo, «Saturno fue tomando en el arte tardomedieval un carácter cada vez más marcado de jefe y representante de los pobres y oprimidos, que no sólo correspondía con las tendencias realistas del arte tardomedieval en general, sino también, más concretamente, con los trastornos sociales de la época»<sup>26</sup>.

Pero si marginados fueron muchos: mendigos, criminales, prostitutas, estudiantes errantes, locos -de los que luego nos ocuparemos-, "brujas", "hombres salvajes", judíos, moriscos, labriegos, prisioneros, leprosos, apestados, bastardos, indefensos

como los niños, los viejos, las mujeres...; el infortunio se cebaba especialmente con los mutilados y los tullidos. Leemos en un calendario alemán fechado en Augsburgo en 1495:

Los nacidos bajo Saturno son contrahechos de cuerpo [...] y morenos con cabello negro, y tienen vello en la piel, y poco pelo en la barbilla, y el pecho estrecho, y son maliciosos e indignos y tristes, y gustan de cosas no limpias, y antes prefieren llevar ropas sucias que buenas, y son lascivos y no gustan de pasear con mujeres y pasar el tiempo, y también tienen todas las cosas malas por naturaleza.<sup>27</sup>

Saturno mismo aparece con frecuencia en los grabados de la época como un viejo lisiado que se ayuda de una muleta. La ilustración que acompaña a la descripción de Saturno en el citado *Repertorio de los Tiempos*, de Andrés de Li, muestra a un viejo cojo con pie amputado y muleta (**fig. 5**)<sup>28</sup>.

Ahora bien, ¿cómo podrían pasar inadvertidos estos hijos contrahechos y desheredados de Saturno a la mirada del Bosco? Con frecuencia sus criaturas grotescas aparecen horriblemente mutilados o deformados. No hay por cierto un rasgo que predomine en sus figuraciones más que éste: su gusto y fascinación por todas las taras humanas, físicas y morales. Lo suponemos delectándose con esos estudios de lisiados que se conservan en la Albertina (Viena) (**fig. 6**) y en la Biblioteca Real de Bruselas (**fig. 7**). Auténticos monstruos humanos, fenómenos arrastrándose o renqueando a duras penas; todo un catálogo de deformidades y "quimeras" anatómicas: cojitrancos, rencos, zopos, gafos, jorobados, zancajosos, patihendidos, ápodos, tuertos, unipedes, y estos órganos o miembros únicos a menudo deformados e invertidos; en fin, toda clase de "engendros", a cuál más pícaro y miserable, ayudados del más completo muestrario ortopédico de la época: bastones, muletas, muletillas, zancos, bancas y extraños artilugios miríapodos haciendo las veces de andaderas. Todo ello descrito sin piedad alguna, con cierta dosis de sarcasmo y amarga ironía. Se diría que el Bosco se hubiese recreado con tanta miseria humana. Quizás, como apunta Gauffreteau-Sévy, pocas obras revelan de



un modo más directo y espontáneo la personalidad y el talento del pintor que estos croquis trazados a vuela pluma sobre papel blanco o bistre. Por lo demás, esta siniestra corte de amputados y contrahechos era un espectáculo corriente en tiempos de Bosch. Gauffreteau-Sévy nos los describe en una estampa llena de colorido:

La época era rica en un terrible pintoquesquismo. No faltaban modelos de mendigos cojos con sus muletas, de violinistas callejeros jorobados, de alforjeros harapientos. Los lisiados exponían sus deformidades la multitud en ferias y mercados, a fin de obtener alguna limosna, mendigando o ejerciendo, cuando estaban capacitados para ello, pequeños oficios. A buen seguro, no hemos de olvidarnos de los falsos lisiados, verdaderos maestros en el arte de imitar una miseria cualquiera; los vagabundos charlatanes constituían todo un pueblo de truhanes cuyas deformidades de ocasión eran objeto de una verdadera artesanía por su parte.<sup>29</sup>

Pero si a buen seguro al Bosco, seducido siempre por el engaño en cualquiera de sus formas, le atraieron esas lisiaduras supuestas, le fascinaron más las deformaciones verdaderas que las fingidas, tal era su irresistible inclinación hacia todo lo insólito y monstruoso. En una obra perdida que conocemos por un grabado de Cock que se conserva en el Metropolitan Museum de Nueva York, aparece San Martín de Tours rodeado de tullidos y mendigos. El conocido episodio en el que el santo parte su capa para entregársela a los pobres es relegado a un segundo plano: no es más que un pretexto para mostrar la *fealdad* humana. En otras series de dibujos veremos cómo lo *monstruoso humano* se torna decididamente *monstruoso fantástico* (ver, por ejemplo, los *Estudios de monstruos* de Berlín). Aunque éste será el problema que centre nuestra tesis más adelante, trataremos ahora de bosquejarlo, haciendo una primera aproximación al mismo.

¿Qué irresistible atracción le llevó al Bosco a estos horribles muestrarios de la fealdad humana? ¿Qué ve el pintor en estos abortos humanos, en estas formas contrahechas que apenas recuerdan la apariencia de un hombre? Precisamente la amorfía y la irregularidad, la desintegración de nuestros órdenes familiares y seguros. Si estos

personajes marginales, estos hijos desheredados de Saturno nos producen tanto temor, es porque nos recuerdan nuestra propia existencia precaria, porque nos amenazan con su existencia monstruosa e injustificada, mostrándonos, en su carne, nuestros vacíos físicos y morales. Físicos, morales y -habría que añadir- *ontológicos*, por cuanto persistía la creencia según la cual el cuerpo no es sino una manifestación del alma con la cual se halla "indisolublemente unido". De este modo, durante la Edad Media enfermedades "del cuerpo" tan horribles y deformantes como la lepra y las malformaciones en general, fueron tenidas como manifestaciones visibles del pecado, toda vez que el cuerpo se imaginaba como el lugar de encarnación del mal y, por ende, como el campo de operaciones del diablo. De ahí también que la hermosura y galanura del noble o del santo varón se contrapusiera a la fealdad y a la deformidad del villano y el criminal<sup>30</sup>. En el Bosco, sin embargo, la monstruosidad humana se convierte en objeto de pensamiento. Tales "taras" señalan al hombre como hombre *lábil*; señalan la inseguridad y la fragilidad que vemos con lacerante evidencia en esos lisiados e impedidos como *nuestra posibilidad*, lo otro que también somos -incluido el mal y lo "demoníaco" como parte esencial de esa posibilidad que es más nuestra que ninguna otra, pues no puede atribuirse a la plenitud entitativa de Dios- y que no responde a la imagen idéntica y positiva, sin fisuras, del hombre como "hecho a imagen y semejanza de su Creador". De ahí que la vida misma del mortal, regida por la inexorable y cruel ley de Saturno, necesite suplir estos huecos o ausencias con todo tipo de suplementos o prótesis. Como esos tullidos y mutilados, andamos a la deriva -como el vagabundo del *Hijo Pródigo* y el *Carro de heno*, como el Hombre-árbol del «Infierno musical», con una herida de muerte en las piernas-troncos-huecos, navegando sin rumbo fijo sobre dos barcas quebradizas que suplen a los pies ausentes-; desahuciados siempre de nosotros mismos, proyectados hacia un futuro sin esperanza, sin poder hacer

otra cosa que avanzar, poniendo *delante* ("prótesis" viene del griego *próthesis*, de *protithénai*, que significa precisamente eso: colocar delante), en lo inexistente, el objeto de nuestros deseos y apetitos, esto es, de aquello -lo único- que nos mueve, como decía Aristóteles (*De anima*, III, 9, 432a-b). El propio arte y el arte del Bosco en particular, su voluntad creadora, ¿no es también, como veremos, un intento desesperado por llenar el vacío de nuestras existencias? Señalemos de paso que no deja de ser significativo que los dioses herreros y magos, sean tuertos, cojos, mancos, unipedes: los Cíclopes, Varuna, Hefesto, Tir, Alfader, Odín. Feo y tullido, demiurgo "inmoral", burlado y burlador, Hefesto, personaje ambiguo y paradójico donde los haya, se enfrenta a Zeus y acaba mutilado a resultas de ser despeñado desde el Olimpo, con lo cual, de alguna manera, pasaba a engrosar las filas de Saturno. Fue el infortunado Hefesto *dos veces caído*: nada más nacer su Madre, la gran diosa Naturaleza, lo arrojó desde la cima de la Montaña de los Inmortales; redimido más tarde en el Olimpo gracias a su ingenio y a su habilidad en las artes, cayó *núevamente* en desgracia al enfrentarse a su Padre, quien lo volvió a arrojar en una interminable caída, a consecuencia de la cual quedó cojo de las dos piernas (Homero, *Ilíada*, XVIII, 394-406 y 586-94). Eran éstas tan temblorosas y delgadas que más que ayudarle le estorbaban, y apenas dos muletas servían para mantenerlo en pie (Homero, *Ilíada*, XVIII, 410-411). Lisiado y desterrado, Hefesto se vio en el destino singular de compensar su tara física con una maestría extraordinaria en el terreno de las artes y el fuego. En el fondo oscuro de la gruta, trabajando sin descanso en el *hueco* de la caverna, ayudado por los también mutilados Cíclopes, el hijo malquerido de Zeus y Hera se convirtió en un maestro obrador, envidiado por los mismos dioses. No es difícil, en fin, ver un paralelismo entre este dios eminentemente *civilizador* y los hombres; condenados a suplir con el dominio del ingenio y de las artes su desvalimiento natural y

"ontológico"<sup>31</sup>. El tullimiento, especialmente -como veremos- si es el de un pie, pertenece al género de las "categorías oscuras". Sabemos que el pie es un símbolo tradicional del alma<sup>32</sup>, y no otra cosa que la flaqueza y fragilidad de la vida humana, siempre al borde del abismo representan los pies amputados que a menudo aparecen en las obras bosquianas.

Estas *extrañas* criaturas humanas, esta ofensa permanente a Dios y a la inteligencia, estos prodigios de la naturaleza que desde siempre excitaron la imaginación de los hombres y, objeto de un temor reverencial, sagrado, llegaron a cargar con los males del pueblo como chivos expiatorios o víctimas propiciatorias<sup>33</sup>; estos seres «más raros que los milagros», en expresión de Balzac, guardan sin embargo celosamente el secreto de su "superioridad": son *diferentes*, son miembros de una "sociedad" oculta que se encuentra en el *margen* de las normas: divinas, naturales, morales, sociales. No fundan un nuevo orden, ni siquiera el orden impar (una pierna, una mano, un ojo) opuesto al orden simétrico o par: constituyen la disparidad de todos los órdenes (nunca el polo opuesto que inaugura un nuevo orden). No encarnan tanto, como quiere Claude Kappler, el «lugar de lo antitético»<sup>34</sup> (como si hubiera que instaurar en las antípodas el mismo mundo sólo que al revés) cuanto la alteridad en tanto que tal. Situados en ese borde o límite en el cual se está siempre en peligro de perderlo todo, todo parece que les está permitido, pues encarnan - como el bufón de corte que se atreve a desafiar al rey y a burlarse de él- una verdad que asusta: constituyen el espejo de la anormalidad en el que la legalidad humana se mira sin reconocerse, pero reconociéndose al mismo tiempo como su posibilidad temida y excluida del orden presente de nuestras seguridades. Si algo pintó el Bosco de forma insuperable, como veremos a lo largo de esta tesis, fue esto: *amenazas*. Estos seres marginales, "excluidos" según un concepto más próximo a la Edad Media, encarnan, con su «inseguridad material y

mental», una amenaza al frágil equilibrio de nuestras vidas. Los lisiados, los pobres, los sodomitas, las prostitutas, los excluidos todos de una sociedad fuertemente jerarquizada y cerrada inspiraron un parecido terror y una similar fascinación que esos seres monstruosos y razas fabulosas de hombres que la literatura de viajes situaba en los confines, esto es en *los márgenes* del mundo conocido<sup>35</sup>. Como escribe Jacques Le Goff en su artículo sobre «Los marginados en el Occidente medieval», el concepto de normalidad «se ordena alrededor de la asimilación de la naturaleza a Dios y del repudio maniqueo de lo mixto (¿cómo puede ser uno a medias clérigo y a medias laico como los beguinos y los begardos, a medias animal y a medias hombre, como ciertos monstruos y el hombre salvaje?)»<sup>36</sup>. Como el monstruo, estas criaturas excluidas del plan divino y del humano (desde San Agustín se discutía si aquellas criaturas que habitaban las Antípodas tenían alma o no) representan lo diferente y el *estallido* de las diferencias. Seres sin forma definida y por tanto multiformes, los tullidos del Bosco parecen contorsionistas y acróbatas que alardean de su "disfunción" física y moral. Estamos sólo a un paso de las metamorfosis demoníacas que confunden todos los órdenes de la naturaleza. Será sobre todo en el arte medieval -véase la caterva de criaturas fantásticas y protéicas que pululan por los márgenes de los códices miniados o en las portadas y los claustros de las iglesias románicas y del último "gótico"- donde la imaginación realizará su verdadera vocación: abrir un horizonte de posibles, desafiar de este modo a ese «pensar maniqueo que -como escribe Le Goff- anula todos los matices, todas las medias tintas, y condena las posiciones intermedias, lo cual termina por engendrar un autoritarismo que sacraliza a las "autoridades" (*auctoritates*) y un sentido jerárquico que hace de toda tentativa para escapar a las situaciones fijadas por el nacimiento un pecado contra el orden querido por Dios. En los marginados trabaja el enemigo del género humano, el diablo»<sup>37</sup>. Si de

esta manera aparecen como aliados del diablo es porque no tienen asignado ningún lugar permanente, porque escapan así al plan eterno de Dios. Los mendigos, vagabundos, buhoneros, los juglares y truhanes errantes, a menudo con deformaciones reales o simuladas, son incómodos recordatorios de la precariedad de nuestra «estabilidad física y social. De ahí -añade Le Goff- la condenación de los vagabundos, de las personas errantes, sin arte ni parte, de los individuos sin morada fija, así como de los inestables sociales, de los venidos a menos y de los desposeídos»<sup>39</sup>. El buhonero del *Carro de heno* (fig. 8), el vagabundo errante que en el Medallón de Rotterdam (fig. 9) se despide renqueando de la fonda, condenado siempre a continuar su camino, a proseguir su azarosa marcha hacia ninguna parte, ¿dejan realmente atrás, como se ha querido ver, los "pecados" del mundo, o más bien, según creemos, arrastran con ellos como la condición inalienable del hombre, el "mal" en un sentido ontológico antes que moral, como esa brecha abierta en la carne del mortal? La herida que muestra el *Hijo Pródigo* es la herida de su existir errante y falto de fundamento, ése al que fuimos condenados tras la expulsión del Paraíso y que nos condena (condena que nos hace *hombres*) a no tener ningún lugar en propiedad, a *ser el lugar* desde el que se contempla cualquier lugar y que no se pertenece nunca a sí mismo, *abierto* -pero abierto cual una herida mortal- a lo posible, también y fundamentalmente a su propia imposibilidad (la única posibilidad propiamente suya, la única y siempre diferida coincidencia consigo mismo). El Bosco fue un pintor de infiernos; pero sus infiernos comienzan todos con la expulsión del Paraíso, desplegada a modo de viñetas según una composición en zig-zag en la tabla izquierda de *El carro de heno* (fig. 10). A su modo esos "excluidos" o infelices hijos de Saturno no parecen encarnar sino la "malhechura" existencial del hombre, su herida congénita: la pena de Adán, y su consecuencia la melancolía.

En fin; hemos visto en esta «extraña sociedad... la de los

infelices», a los hijos desheredados de Saturno . Iremos encontrando en las obras del Bosco pruebas por doquier del siniestro influjo saturnino. Sin embargo, resultaría sorprendente que el mismo Saturno en persona no apareciese en ninguna tabla bosquiana. Tenemos evidencias para reconocer al anciano dios cristianizado al menos en una -tal vez en dos, como luego veremos- de las obras de Bosch, y en un lugar destacado. Hablamos de una de las figuras de la malévola comitiva que aborda al santo en las *Tentaciones de San Antonio* (Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga). Al personaje con cabeza de cerdo le sigue otro que nos resulta familiar. Viste los harapos grises del buhonero de Rotterdam; el instrumento musical que lleva al cinto y la cojera indican que este viejo pertenece a la estirpe de los saturninos (**fig. 11**). Mas en seguida reparamos en que no es éste uno más de los hijos de Saturno: la codicia y la crueldad del anciano rostro y la decrepitud evidenciada por su espalda encorvada, lo delatan. Se trata, según creemos, del propio Saturno. Como ya era habitual en las representaciones de la época, la guadaña es sustituida aquí por una muleta o bastón. Sin embargo, no hay que buscar mucho para hallar el tradicional instrumento: en la tabla izquierda del mismo tríptico, una sabandija diabólica que ataca en el aire a San Antonio esgrime una guadaña (**fig. 12**). No es éste, empero, un detalle aislado en el repertorio iconográfico del Bosco: veremos que las hojas afiladas abundan en la obra del pintor, y tienen, a nuestro juicio, la misma función significativa que la hoz o la guadaña de Saturno: la de segar (sesgar) vidas. La precariedad y fugacidad de todo lo existente: he aquí el gran tema saturnino, un tópico literario e iconográfico de la época que en el Bosco se convertirá en un verdadero pensamiento, en encarnada forma de conocimiento: la melancolía.







11



12



10

## II.2. *El espejo de las vanidades*

### II.2.1. Apocalipsis de lo real

La cojera de Saturno y sus hijos habla con elocuencia de la inestabilidad, el desequilibrio y la ausencia de reposo de los descendientes de Adán. Olvidémonos ahora, por un momento, de la abrumadora multiplicidad de interpretaciones que se han hecho de la obra del Bosco y tratemos de atender únicamente a la evidencia interna de las imágenes. Ante todo sorprende ver cómo, por ejemplo, en el panel central del *Jardín de las Delicias*, seguramente el tríptico más personal y significativo del Bosco, la dureza metálico-mineral de los elementos que forman esas estructuras fantásticas, se combinan con la fragilidad del vidrio para componer figuras cuya disposición sólo habla de inestabilidad (**fig. 13**). Su equilibrio es tan precario como el de esos acróbatas que, a lomos de sus extrañas cabalgaduras o sobre la increíble torre central que -sobre una base esférica, "terrestre", y resquebrajada- parece flotar en el agua, realizan inciertos equilibrios para no caerse en un mundo que, a juzgar por todos los indicios, está a punto de desmoronarse. «Que cualquier persona colocada sobre esta estructura haga un movimiento, que uno sólo de los pájaros salga volando, y toda la fuente se vendrá abajo»<sup>39</sup>. Las figuras humanas parecen contorsionistas en todas las posturas imaginables. Sobre la estructura minero-vegetal de la derecha un acróbata circense hace malabarismos con un globo; e incluso un oso, no muy lejos de allí, se sostiene cabeza abajo.

Todo es inseguro en el universo bosquiano: elementos vidriosos, rompibles, saltadizos, como las frágiles burbujas, los huevos y los tubos de cristal; esas construcciones que aquí parecen hechas de metal, allí de material efímero, tal vez de nubes o de espuma. La

creación del mundo, tal como aparece en la grisalla del tríptico cerrado (**fig. 14**), dentro de una esfera de vidrio, no deja lugar a dudas sobre la fragilidad del universo. Estamos de acuerdo con Gombrich en que la mayoría de las interpretaciones, al centrarse en exceso en el elemento sexual, han descuidado el tema de la inestabilidad, que evidentemente impregna todo el tríptico y la gran tabla central en particular<sup>40</sup>. Pero no creemos que ambos elementos sean incompatibles; por el contrario, precisamente ha sido también, y de un modo fundamental, a partir de excrecencias minero-vegetales con evocaciones sexuales (cuernos, orificios, palmas, conos, hendiduras, cilindros, medias lunas) cómo se han formado esas delicadas estructuras imposibles, aparte, claro está, de los propios equilibrios y posturas raras de las parejas de amantes desnudos, que llenan toda la tabla. Y es que nada hay más quebrajoso que el placer de los amantes, nada más fugaz que los goces de los sentidos. Ahora bien, como veremos, tampoco nada en la tabla nos indica que existan otros: no creemos que haya, como tantas veces se ha insistido, una alegoría moralizante contra los placeres sensibles, ni siquiera una lamentación por su fugacidad y mucho menos una exaltación de los mismos; sencillamente, a lo que parece, una comprobación. Se comprueba en efecto -y es éste el gran tema bosquiano que se repetirá en sus obras una y otra vez- la fragilidad y la inestabilidad del acontecer en el paso por la vida del mortal (el paso renqueante del buhonero del *Carro de heno* o del *Hijo Pródigo*). Y lo representa aquí del modo que resulta más evidente: los placeres carnales que se pasan apenas gustados, como los de esas cerezas, fresas y frambuesas con que se deleitan los amantes; el ibis sobre la cabeza de la mujer que devora los peces muertos, los goces pasados<sup>41</sup>; el pescado que, como los mejillones y la fruta, en seguida se pudre y produce mal olor; en fin, la inconsistencia de las mariposas y la fugacidad de los pájaros, que en cualquier momento pueden levantar el vuelo. Puede ser interesante

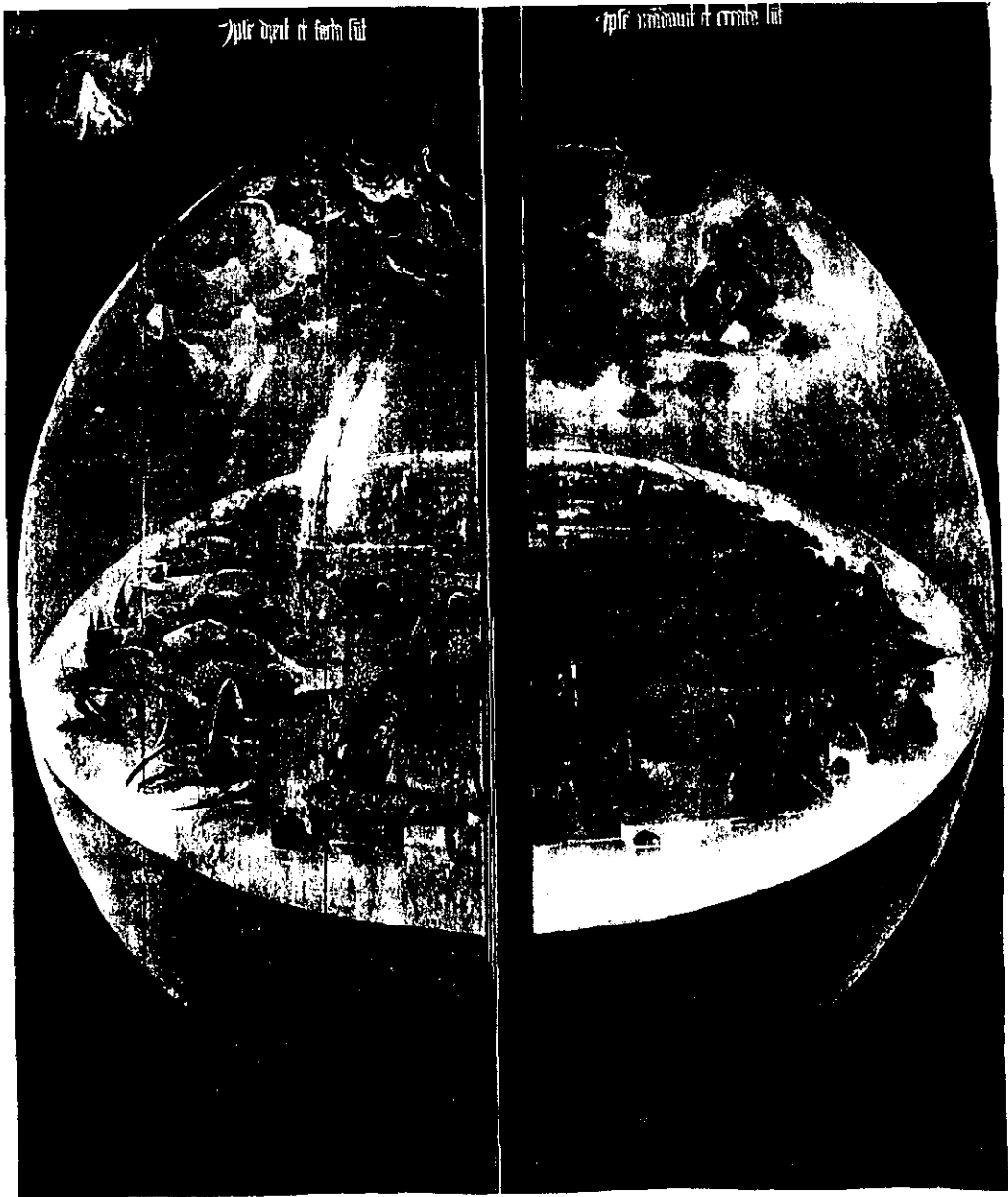
señalar, a este respecto, que Saturno aparece a veces representado con alas, en ilustraciones inspiradas en las figuras escolásticas y petrarquistas del Tiempo, por ejemplo, en un grabado de Jacopo Capcasa que data de 1493 y que representa *El triunfo del Tiempo* (fig. 15)<sup>42</sup>. Y si algo no falta en la tabla central del *Jardín de las Delicias* son justamente las alas, la de las aves que el pintor reproduce con minuciosidad de ornitólogo: el jilguero, el petirrojo, la abubilla, el martín pescador, el carbonero o herrerillo, el ánade y el pito real, pintados con exquisito cromatismo y amor al detalle, que hacen de nuestro artista no sólo un inventor de imágenes con recursos inagotables, sino asimismo un observador extraordinario. Pero reparemos especialmente en la figura alada sobre el carro de heno en el tríptico del mismo nombre. La analogía con el grabado antes citado se impone por sí misma. En éste vemos a un Saturno triunfante caracterizado como el Padre Tiempo, con dos de sus atributos: las muletas y dos pares de alas. Está erguido sobre un carro arrastrado por bueyes; le siguen los pobres y grandes de la tierra, que forman su melancólico cortejo. En la tabla central del tríptico del Bosco un carro de heno es tirado por una caterva de criaturas monstruosas. El pueblo con sus príncipes va tras él. La escena principal se desarrolla encima del carro: una pareja de enamorados se deleita con la sensualidad de la música mientras que otra se arrulla entre los arbustos. Al lado un encantador diablo azul con dos pares de alas oceladas de mariposa y cola de pavo real, imagen tradicional de la vanidad, adula a los amantes con las dulces notas de su nariz-dulzaina (fig. 16). Con esta figura, una de las más seductoras de la imaginería del Bosco, el artista ha dado su versión personal de uno de los motivos más recurrentes en su época.

Que el Bosco estaba familiarizado con la iconografía del Tiempo de su época, lo prueba asimismo el uso que hace de algunos motivos. Pensamos ahora, sobre todo, en la jarra vertiendo agua de las

*Tentaciones de San Antonio* del Prado, una de las obras más serenas y maduras del pintor. Es difícil no reconocer aquí una de las imágenes más recurrentes de la acción del Tiempo, y no es casual que dicha imagen sea el símbolo tradicional de Acuario, uno de los signos zodiacales -junto con Capricornio, cuya cabra, como luego veremos, ocupa asimismo un lugar destacado en la obra del Bosco- de Saturno en las representaciones astrológicas<sup>43</sup>. En la tabla susodicha del Prado unos diablos vierten el contenido de una gran jarra, pero San Antonio -que aquí se mira en el espejo de la contemplación mística- parece ajeno a la acción demoníaca del tiempo. El contraste es muy marcado entre el líquido corriente de la jarra y la agitación exterior en torno al santo, por un lado, y el agua serena del lago y la aparente paz interior del santo, por otro (fig. 17). Mas no es la armonía ni el tiempo detenido o eterno (la negación del tiempo), el tema favorito del Bosco; ni siquiera el Tiempo como "Revelador" -en el sentido de la «*veritas filia temporis*», aunque sí la verdad como des-engaño- sino el Tiempo como devorador y destructor. Los árboles secos, las ruinas siempre presentes en sus paisajes incendiados, las mismas jarras (ya vacías e invertidas) que se repiten una y otra vez en las tablas del Bosco, nos hablan sin cesar del angostamiento inherente a la vida.

Sin embargo, no es tanto el tiempo ya pasado como el pasar mismo lo que preocupa al Bosco. El devenir incesante de los seres consumiéndose en las hogueras apocalípticas del final de la Edad Media, ¿qué mejor imagen para evocar la conflagración universal que se presiente en estas épocas críticas que la imagen del fuego? El Bosco nos ha dejado probablemente los mejores paisajes incendiados de la historia de la pintura. Y es cierto que no existe ningún elemento que exprese mejor que el fuego el movimiento continuo y la metamorfosis de lo real. Esto explica que se le haya asociado con Saturno. En un grabado en madera que ilustra el libro de Stephen Hawes *Pastime of Pleasures*, fechado en 1509, vemos una representación del





14

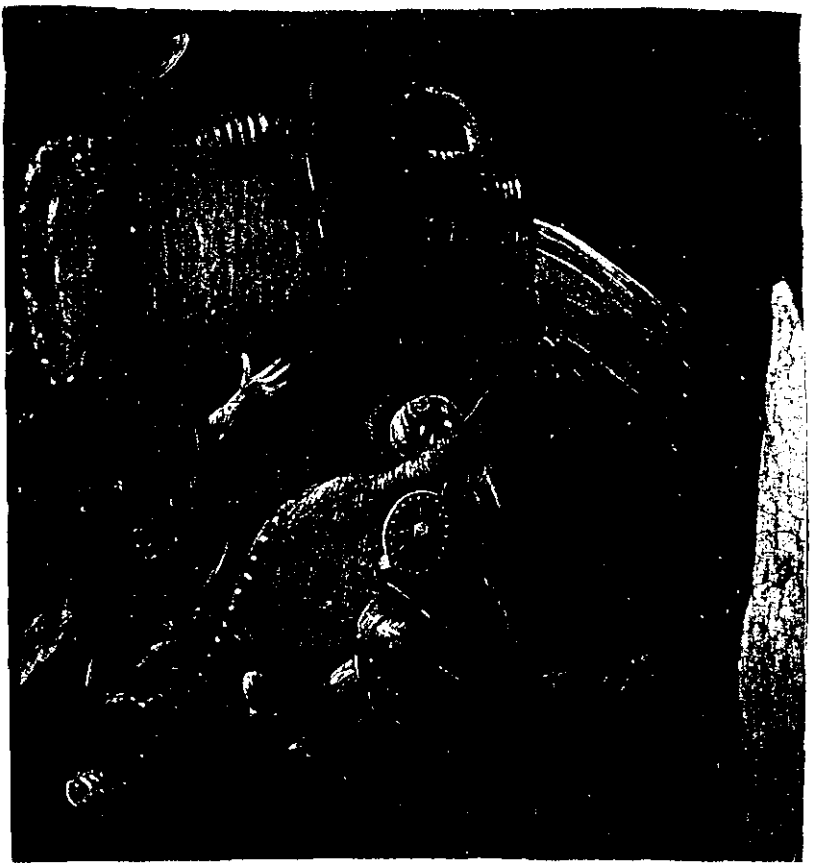


15





17



18



19



Tiempo en la que aparece un hombre viejo cubierto el cuerpo de plumas y con dos grandes alas, el cual lleva en la mano izquierda un reloj y en la derecha un fuego, «fuego para quemar el tiempo» (**fig. 18**)<sup>44</sup>. Si reparamos ahora en el panel izquierdo de una de las últimas obras de Bosch, la *Epifanía del Prado*, encontramos junto a unas ruinas, bajo un carcomido cobertizo, a un hombre viejo al lado del fuego (**fig. 19**). De Tolnay identifica este personaje con San José secando los pañales al niño Jesús, escena humorística inspirada en la tradición preeyckiana<sup>45</sup>. Sin duda el Bosco se sirve de este tema ingenuo, pero su presencia en un tríptico cargado de enigmas parece más señalada que la de un detalle meramente anecdótico. ¿Habría consagrado el lateral del tríptico a las figuras del donante y su santo patrón, que aparecen en primer plano, y a este pequeño personaje objeto con frecuencia de bromas populares? Es posible, pero no lo creemos. Nos parece que su función en el tríptico trasciende, como es habitual en el Bosco, la simple apariencia de la anécdota. Reparemos en su posición insólita: sentado de espaldas a nosotros, parece volver la cabeza para mirar al espectador, como si nos quisiera indicar con este gesto la clave de la obra. Pero al mirar con más atención advertimos que no es a nosotros a quienes dirige su mirada: ésta se pierde, pensativa y melancólica, en el vacío. Por otra parte, este hombre de cabellos blancos que ocupa, junto al fuego y pese a su pequeño tamaño, un lugar destacado en la composición, está quizás demasiado envejecido para ser el esposo de María (aunque, todo sea dicho, los Evangelios no hacen mención de la edad de San José y por otro lado se lo ha representado frecuentemente como un hombre entrado en años). Vemos aquí a un anciano triste con la cabeza velada: he aquí otro motivo que nos resulta familiar como uno de los atributos clásicos de Saturno<sup>46</sup>. Si a esto añadimos el fuego como otro motivo característico de las representaciones de Saturno, ¿no se asemeja demasiado para ser una mera coincidencia este San José del Bosco a una personificación de

Saturno? Se preguntará dónde se encuentran uno de los atributos más conocidos del viejo dios, a saber, la hoz o la guadaña; pero hemos visto que éstos no siempre aparecen y a veces son sustituidos por otros instrumentos. Además, no echamos de menos un instrumento cortante, pues vemos un hacha de hoja fina y curvada -tanto, que recuerda una guadaña- colgando de un saledizo sobre la cabeza de nuestro encorvado personaje. Por lo demás, no hay que olvidar que otros motivos como el reloj de arena no aparecen como atributo del Padre Tiempo hasta época relativamente tardía, a finales del siglo XV, y aun entonces no siempre<sup>47</sup>. No falta sin embargo, en el inagotable repertorio iconográfico del Bosco, lo que parece una gran esfera de reloj sin manecillas (¿el tiempo definitivamente perdido?) en el panel central de *Las Tentaciones de San Antonio*, de Lisboa, en un fantástico y ruinoso edificio a la derecha de ese viejo lisiado y encorvado en el que reconocimos la figura de Saturno.

Después volveremos con mayor detenimiento sobre cada una de las obras del Bosco. Aquí sólo queríamos introducir nuestra hipótesis con la evidencia de algunos temas iconográficos que el pintor toma de la tradición pero para pasarlos luego por el crisol de su inventiva inagotable. Pero no nos atreveríamos a sostener dicha hipótesis si no estuviéramos persuadidos de que, además de esos detalles más o menos aislados, existen elementos suficientes en el contexto de la obra del Bosco que la justifican. Veremos que hay un fenómeno que fascina más que ningún otro al pintor de 's-Hertogenbosch: el advenir de los seres a la existencia y la transitoriedad de su acontecer; el carácter efímero de cada momento que apenas llegado ya se ha evaporado, como esas pompas de jabón dentro de las cuales los amantes pretenden reterner el fugaz placer, en la parte inferior izquierda del panel central del *Jardín de las Delicias*. En busca del instante fugitivo sale una y otra vez la mirada del Bosco; mas siempre se topa con la misma evidencia incuestionable: la desaparición, la ausencia de un

mundo que se deshace entre sus manos, poroso y quebradizo. La realidad humana -como veremos, presa de la nada del deseo- y la realidad natural -sometida al vértigo de las metamorfosis, donde todo se puede transformar en todo porque nada en realidad es nada- parecen confundirse bajo la ley de Saturno en un universo que se resquebraja. Sobreviene entonces la angustia que invade por doquier las figuraciones bosquianas: en los intersticios, en las ruinas, en el incendio universal en el que arde el "mundo normal", que se desvanece para dejar paso, en las *Tentaciones de San Antonio* de Lisboa, al piélago de seres fantásticos y demoníacos, monstruos delirantes o indiferenciados que no conocen otra ley que la de lo imaginario desbocado, los mismos que inspiraron a Flaubert

el mundo informe donde dormitaban las bestias hermafroditas, bajo el peso de una atmósfera opaca, en la profundidad de las ondas tenebrosas, cuando dedos, alas y aletas se confundían, cuando ojos sin cabeza flotaban como moluscos entre toros con rostro humano y serpientes con patas de perro."

En el Bosco lo real y "natural" se "des-realiza", tiende a tornarse efímero y ficticio, *nadificado* por una «suma de destrucciones» que amenaza con romper su identidad; en cambio, lo imaginario puro surgido del abismo comienza a adquirir consistencia y autonomía propias. Los límites de los distintos reinos (mineral, vegetal, animal y humano) se desdibujan: entramos en el escurridizo reino de lo *demoníaco*, el reino de las transformaciones donde los seres *se han* abandonado a una voluptuosidad frenética y "antinatural". *Todo es posible* en el universo proteico de las *Tentaciones de San Antonio* de Lisboa, que muestran la angustia del santo que, con el gesto de la mano derecha en señal de bendecir, parece exorcizar este masa caótica fruto de la hibridación de la imaginación *infern*al, el terror al derrumbe de un mundo antes real y ahora absurdo y atroz, como en la peor de las pesadillas.

Por otra parte, su técnica "de toque" que privilegia el color sobre la línea produce este mismo efecto de realidad desrealizada por

la que se va a deslizar lo fantástico i-limitado; esa atmósfera como de ensueño en la cual «la claridad de visión se encuentra inmersa en una bruma, lo inconstante sustituye a lo permanente, lo tangible se convierte en algo inmaterial»<sup>49</sup>. Los objetos, tratados individualmente de manera preciosista y pormenorizada, en el amoroso cuidado del detalle, presentan sin embargo en su conjunto, vistos a distancia, la inconsistencia y la apariencia efímera que les confiere la luz velada de la atmósfera irreal en la que se sumergen. Las composiciones panorámicas -para las cuales, como observa De Tolnay, se revela especialmente propicia la "fórmula" del tríptico- dan esta impresión de «Universo reflejado», gran espejismo donde las cosas, en un proceso de desubstanciación, corren el peligro de desintegrarse en el espacio vacío<sup>50</sup>. Recordemos los paisajes y los fondos infernales del *Jardín de las Delicias* y de las *Tentaciones* de Lisboa, o los ambientes densos y opresivos de las *Visiones del Más allá* de Venecia y el *Tríptico del Diluvio* de Rotterdam, donde la atmósfera fantasmagórica, intensificada por la humeante luminosidad, los violentos contraluces y las suaves modulaciones en grisalla, provocan la impresión, en palabras de Isidro Bango y Fernado Marías, de la «falta de substancia» de un mundo que se siente, a pesar de todo -o, añadiríamos nosotros, precisamente por su irrealidad-, horribilmente amenazador.

Como en las visiones del famoso *Sueño* de Durero o de los *Diluvios* de Leonardo, asistimos estupefactos a una verdadero "apocalipsis" de lo real. Los acontecimientos devienen inconsistentes fantasmas faltos de fundamento. La desintegración de los espacios perspicuos hará posibles las más increíbles hibridaciones, auténticas figuras de la imposibilidad y de la ausencia. La misma técnica del Bosco, transparente y suelta, delata esta impresión de «la realidad como en estado de desintegración»<sup>51</sup>. Es como si el proceso que había llevado a los primitivos flamencos a conferir a las pinceladas la consistencia del brillo y la luz interna de los esmaltes, se

invirtiera, y las veladuras translúcidas amenazaran con desencubrir, no ya las capas inferiores, sino el propio esbozo de la composición, trazado a vuela pluma con piedra negra, para, a la postre, dejar al desnudo la imprimación blanca sobre la tabla. El blanco que, como resultado de este proceso de transformación de la realidad en espejismo, no es tanto la suma como la ausencia de los colores. Pero no es el blanco sino el frío azul el color más caro, junto con el rojo, a Jerónimo Bosch. Es el color del aire en la perspectiva atmosférica, auténtica innovación bosquiana que sólo encuentra verdadero parangón en su contemporáneo Leonardo da Vinci<sup>52</sup>. En el Bosco es, fundamentalmente, el color de la irrealidad. El azul del agua y el azul vidrioso que aligera las formas en los paneles izquierdo y central del *Jardín de las Delicias*, se vuelve más profundo e inmaterial cuando se apodera de la lejanía. Se diría que el azul celeste es el color del ensueño, pero cuando -según, dice Alain Gheerbrant, su «tendencia natural»- se ensombrece hasta oscurecerse, pasa a serlo del sueño<sup>53</sup> y aun de las más terribles pesadillas, de esos ambientes infernales del Bosco, gélidos pese al fuego. El que Bosch haya relacionado el azul con el diablo y el mal no puede ser debido a la casualidad. El diablillo con alas de mariposa (fig. 16) es azul, de un azul irreal, casi transparente. En el «Infierno musical», para el Satán que devora a los condenados sentado sobre su extraño bacín, se ha elegido también el más inmaterial de los colores. ¿Se deberá esta asociación a que el diablo, después de todo, no es sino una potencia del caos, una fuerza de disolución, frío como el azul, que abre y deshace las formas? Porque la profundidad del azul no ofrece asidero alguno: posee la alteridad de lo no-humano, como «evasión sin consuelo». Color de lo imaginario en sí, como figura de la pura posibilidad o de la ausencia in-finita, no tiene la profundidad del verde, que proporciona el firme descanso de la tierra, sino una más trágica, la profundidad del abismo que obliga, a quien

con su mirada *visionaria* lo vislumbró alguna vez, a vivir en las proximidades de la muerte<sup>54</sup>.

Las cosas pierden su consistencia; se retira el mundo real, y ¿qué queda? Queda esta especie de «vacío acumulado, vacío del aire, vacío del cristal o del diamante» (Alain Gheerbrant) que es el azul frío y duro de las figuras bosquianas. Queda la vacuidad en que se resuelve finalmente el caos demoníaco o saturnino al que está abocada la ley de lo efímero, que reduce todo a un fugaz reflejo o espejismo sin fondos; queda la angustia del pintor ante ese vacío que el arte pretende llenar (a-ludiéndolo y conjurándolo o eludiéndolo al mismo tiempo), convertir en transparencia cargada de posibilidades, en campo abonado para la fantasía que deshace las formas y las deja libres para la metamorfosis. Como en una pintura china, el vacío juega un papel decisivo en el paisaje bosquiano; en cierto sentido también aquí constituye el «motor de todo lo viviente» y la posibilidad misma de la metamorfosis y del devenir recíproco de todo lo existente: entre montaña y agua, árboles y rocas, animales y plantas<sup>55</sup>; y de igual forma el vacío (el hueco, y en particular el *hueco* creador del artista u Hombre-árbol, como veremos) «constituye -en palabras de François Cheng- el lugar por excelencia donde se operan las transformaciones». Sin embargo, a diferencia del paisaje chino, impregnado de filosofía taoísta, el vacío del paisaje bosquiano no lleva a lo lleno a su «verdadera plenitud», no insufla en la naturaleza tanto «alientos vitales» cuanto elementos de descomposición; desfundamenta o desrealiza antes que plenifica lo real. Tal vez -como trataremos de mostrar aquí- la voluntad de crear del artista proviene, en última instancia, de la *visión* de la *verdad del mal*, que es la verdad del infierno inherente a la vida misma tal como la siente el saturnino: el *mal* o el *infierno* que no es aquí sino el misterio del acontecer del ser, del *caos* que engendra su propio orden, su propio y precario equilibrio, y que no los engendra por tanto más que como inestabilidad

e ilusión; verdad, en fin, que es también -en el artista melancólico, *saturnino*- verdad como desvelamiento, desilusión y desengaño.

### II.2.2. La «Dama Melancolía»

Un sentimiento de trágica inmanencia que no es por completo extraño a la época<sup>56</sup> parece apoderarse del Bosco. Sus obras -como sus "infiernos"- tratan siempre de lo que pasa en la tierra, acosada por las fuerzas de este devenir inmanente (por las fuerzas del «príncipe de este mundo»: el diablo). El pintor vive en un tiempo crítico que tiene el extraño presentimiento de que la humanidad se precipita en el abismo. Como escribe Foucault:

La iconografía dulcemente caprichosa del siglo XIV, donde los castillos están caídos como si fueran dados, donde la Bestia es siempre el Dragón tradicional, mantenido a distancia por la Virgen, donde -en una palabra- el orden de Dios y su próxima victoria son siempre viables, es sustituida por una visión del mundo donde toda sabiduría está aniquilada. Es el gran *sabbat* de la naturaleza [...] las estrellas caen, la tierra se incendia, toda vida se seca y muere. El fin no tiene valor de tránsito o promesa; es la llegada de una noche que devora la vieja razón del mundo.<sup>57</sup>

Tal es la perspectiva apocalíptica y saturnina que encontramos acentuada en algunas de las mentes más lúcidas de la época, especialmente entre los pintores del Norte de Europa. Tal es la fatuidad y la sinrazón del mundo, la locura que aparece indisolublemente asociada a la amenaza de la muerte.

La sustitución del tema de la muerte por el de la locura -dice Foucault- no señala una ruptura sino más bien una torsión en el interior de la misma inquietud. Se trata aún de la nada de la existencia, pero esta nada no es ya considerada como un término externo y final, a la vez amenaza y conclusión. Es sentida desde el interior como la forma continua y constante de la existencia.<sup>58</sup>

El mundo zozobra como esa *Nave de los locos* que pintará el Bosco. Sólo hay un modo de exorcizar el «horror delante de los límites absolutos de la muerte», señala Foucault: la ironía. «El aniquilamiento de la muerte no es nada, puesto que ya era todo, puesto



que la vida misma no es más que fatuidad, vanas palabras, ruido de cascabeles»<sup>59</sup>.

La grotesca corte de lisiados y bufones del Bosco, su universo de fugaces reflejos siempre a punto de desvanecerse, no son sino aspectos de esta trágica ironía ante el sinsentido de la vida, de esta burla suprema teñida de la amargura del melancólico; no son más que la plasmación desgarradora de esa nihilidad esencial que anuncian los monstruos (*presagios*) imposibles del Bosco. Bosch vive *pre-ocupado* por esta trágica posibilidad que en él se convierte en fatídica evidencia; su meditación, como la de no pocas sensibilidades de su tiempo, no puede menos de caer en la melancolía, a riesgo de caer en la locura: es vano intentar mirar al otro lado del espejo,

Porque no hay luz alguna al otro lado de la cortina:  
que todo es vanidad y nada.<sup>60</sup>

El viejo Saturno -el "Padre Tiempo"- preside este mundo afligido por la delirio de su propio devenir. Tal vez ninguna época tuvo una conciencia tan aguda y patética del Tiempo como "furor universal", devorador fatal de todas las criaturas que de él se nutren. Los poetas y los pintores se lamentan de las desgracias y la locura de los tiempos. El poeta Alain Chartier expresa el dolor que siente por la desolación y la destrucción que reina por doquier, en los campos, en las ciudades, en el mismo saber que ya no sabe dar razón:

[...] Y en este trance vi venir hacia mí una vieja, muy desaliñada en su atavío pero sin que eso le importase, flaca, seca y consumida, de complexión pálida, plumiza y terrosa, con la mirada gacha, el habla entrecortada y el labio colgante. Un pañuelo manchado y polvoriento le cubría la cabeza, un manto de ceremonia le envolvía el cuerpo. Acercóse, y de repente, en silencio, me tomó en sus brazos y me cubrió la cabeza a los pies con su manto de infortunio, y tanto me apretó en sus brazos que sentí el corazón aplastado en el pecho como en un torno; y con sus manos me tapó los ojos y los oídos para que no viese ni oyese. Y de esa suerte me llevó, desmayado y sin sentido, a la casa de la Dolencia y me entregó a las fauces del Terror y la Enfermedad [...]. Y más tarde supe que aquella vieja se llamaba Melancolía, que confunde el pensamiento, seca el cuerpo, envenena los humores, debilita las percepciones y conduce a los hombres a la enfermedad y a la muerte. [...] Y tras gran debilidad, largo

ayuno, amargo dolor y vaciedad en mi espíritu, que Dama Melancolía oprimía con sus duras manos, sentí que el órgano situado en el medio de la cabeza, en la región de la imaginación (que algunos llaman "fantasía"), se abría y entraba en flujo y movimiento [...]<sup>61</sup>

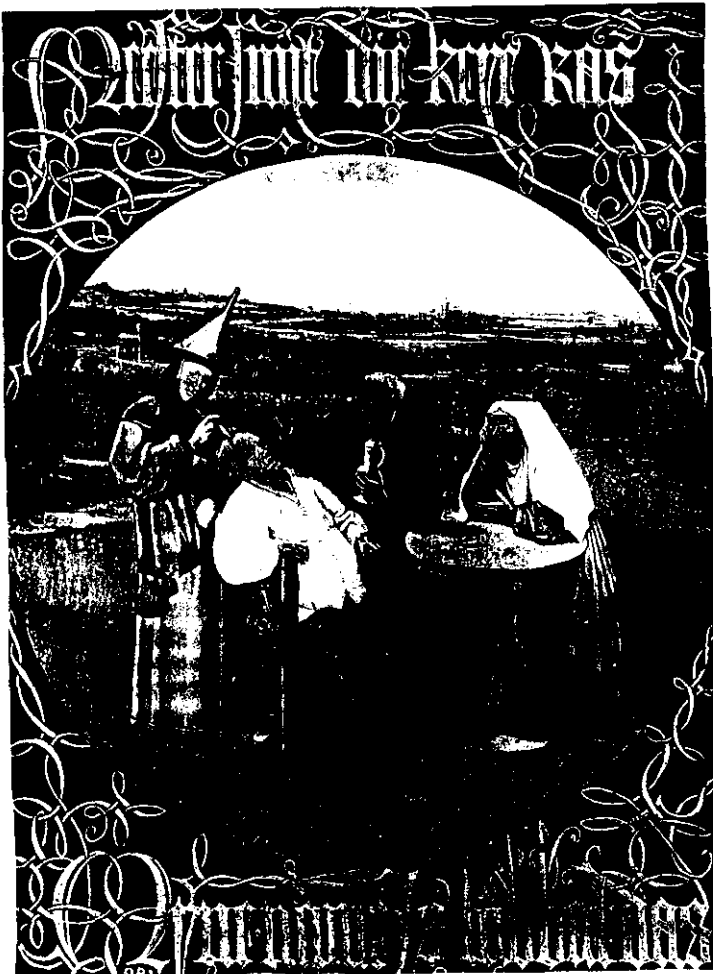
¿Alguna relación de esta «*Dame Mérencolye*» con la vieja que sale de un tronco hueco llevando un niño en brazos, en la tabla central de las *Tentaciones de San Antonio* de Lisboa (**fig. 20**)? Los elementos comunes son muchos como para que quepa lugar a dudas. De modo que en dicha tabla encontramos dos figuras sumamente significativas: el viejo y lisiado Saturno, y a su derecha, en medio de una caterva de endriagos demoníacos, la personificación misma de la Melancolía. Obsérvese que la sequedad de su cuerpo está acentuada por la del árbol seco que parece formar parte de la figura bosquiana. El árbol estéril (probablemente no haya un motivo que abunde más que éste en las tablas del Bosco, excepción hecha quizá de las rapaces nocturnas, aves asimismo saturninas) y las ruinas (vestigios que hablan de esplendores pasados, como las fastuosas arquitecturas en ruinas que aparecen en la antedicha tabla del Bosco y en otras muchas, como símbolo de la vanidad y la precariedad de las conquistas humanas), aparecen cada vez con más frecuencia desde el siglo XV como atributos de Saturno y la Melancolía<sup>62</sup>. Otro dato importante que tendremos que examinar: la disposición "natural" del melancólico al libre juego de la fantasía. Pero veamos esto en la propia obra del Bosco, pues es hora ya de que comencemos a adentrarnos en el pensamiento *melancólico* o *saturnino* del Bosco del único modo posible: examinando una por una sus obras más significativas.

### II.2.3. *La extracción de la piedra de la locura*

La melancolía. Pero, ¿había alguna cura conocida contra este mal? Dos eran principalmente los "remedios" tradicionales prescritos

para los que padecían esta «enfermedad del cuerpo y del espíritu», presentes ambos en la obra del Bosco, a saber: la música, que podía si no curarla al menos aliviarla, y el más drástico de la cauterización. La historia de la medicina nos ha dejado numerosos "diagramas de cauterización" que enseñaban el lugar exacto y el modo para trepanar a los distintos locos. A quien padecía la locura de la melancolía había que practicarle esta horrible operación «*in medio vertice*»<sup>63</sup>. Estos diagramas representaban a veces al paciente sentado en la silla de operaciones<sup>64</sup>, tal como vemos en una de las obras más tempranas de Jerónimo Bosch, *La extracción de la piedra de la locura* (Madrid, Museo del Prado) (**fig. 21**). La semejanza con dichos diagramas de cauterización no parece dejar lugar a dudas: presenciamos la dudosa curación de un loco de melancolía, que está siendo operado «en el órgano situado en el medio de la cabeza, en la región de la imaginación», como decía Alain Chatier. Pero el tono satírico y burlón de la composición habla también de la vanidad de semejantes remedios y, al mismo tiempo, de la loca pretensión del saber médico<sup>65</sup>. Sátira que se hace extensible a todo el saber humano, representado por el embudo de la cordura y el libro. Pero sólo un bobo o un loco podrían fiarse de un curandero charlatán que lleva el símbolo de la sabiduría por montera. El libro de la ciencia por su parte permanece cerrado; sirve de tocado de una dueña que, con el ceño fruncido y la mirada triste y pensativa, presencia la escena. Se trata del testigo mudo que con frecuencia veremos a partir de ahora en las obras del Bosco, acodado y con la mano en la mejilla, según la actitud característica del melancólico.

La escena, no obstante, no es muda. Las inscripciones en *cadeaux* (trazos góticos de pluma liados) llenos de gracia, parecen reproducir la súplica del loco que se revuelve en la silla. La transcripción exacta es la siguiente: «Meester snijt die Keye ras/ Myne name/ Is lubbert das», que Marijnissen traduce como: «Maestro, saca rápidamente



esta piedra; mi nombre es Lubbert Das». La mayoría de los autores están de acuerdo en la interpretación del tema general de la tabla: tener una piedra en la cabeza significaba metafóricamente estar loco. Pero difieren a la hora de interpretar los diversos motivos: el mismo nombre Lubbert Das<sup>66</sup>, los personajes y sus funciones<sup>67</sup>, lo que se le extrae realmente de la cabeza al paciente y los otros objetos representados<sup>68</sup>. Aparte de estas interpretaciones particulares, por otro lado abrumadoras, queremos ver en la tabla del Prado un significado más general; un sentido universal que, como señala De Tolnay, viene indicado por la forma en *tondo*, clara alusión al mundo o al globo terrestre. La excesiva atención al costumbrismo o pintorequismo de los detalles pueden hacernos perder de vista el sentido "cósmico", global, de la obra del Bosco. No es éste un ejemplo asilado en su producción: obras posteriores como la *Mesa de los Siete Pecados Capitales*, o los reversos de *San Juan en Patmos* y el *Jardín de las Delicias*, donde encontramos la misma composición circular, refuerzan esta interpretación. Además está, como señala De Tolnay, «el sentido del paisaje holandés, grande y vacío, cuyo carácter simple y uniforme, tan nuevo en el arte, se ofrece a una interpretación universal. El artista capta de este modo, a través del aspecto fortuito, anecdótico, del paisaje, un rasgo esencial del universo»<sup>69</sup>. La hábil combinación de los colores ocre, verde y azul sugieren asimismo, como apunta Delevooy, el «sentimiento de una profundidad» que confiere al paisaje un valor cósmico<sup>70</sup>. Conviene también llamar la atención sobre el medio en el que este paisaje se refleja, a saber: la tabla que deliberadamente adopta la forma de un espejo circular, el espejo donde se refleja, en primer plano, el sueño de la locura y la presunción de los hombres. La vieja contempla en actitud melancólica la insensatez humana: no participa en la escena sino que se mantiene claramente al margen, separada por una especie de mesa camilla en la que apoya pesadamente su cuerpo cansado, según el tipo

iconográfico del melancólico, lo que nos puede hacer pensar en una personificación o alegoría de la Melancolía (y no, como piensa J.V.L. Brans, un «símbolo de la ciencia»<sup>71</sup>, pues el libro que lleva por sombrero está cerrado y no es ella sino el médico quien lleva el embudo en la cabeza, en lugar del birrete de doctor); antecedente de aquella vieja Dama Melancolía que, mucho más madura en el desarrollo de la figura bosquiana, volveremos a ver en las *Tentaciones* de Lisboa. Identificación ésta que estaría más de acuerdo con el carácter esencialmente universal de la obra. Se trata del espectador mudo que es testigo de lo que acontece en escena: Tres son los actores, Lubben Das, el crédulo representante de la Humanidad, y los dos personajes que están de pie, el doctor "sin substancia" y el fraile no menos charlatán, representantes ambos, respectivamente, del saber profano y del saber sagrado; presuntos curadores ambos, el uno de los cuerpos, el otro de las almas. El cirujano tiene en la mano un bisturí con el que ha trepanado la cabeza del paciente; el clérigo pretende consolarlo mostrándole lo que parece un objeto sagrado. Entre ambos, Lubben Das, el ingenuo que vuelve la mirada hacia nosotros, suplicante, rogando que alguien le libre del mal que sufre. Mas el saber profano es fraudulento y desordenado; la ciencia, a fin de cuentas, resulta inútil e irrisoria. Es la época en la que Sebastián Brandt consagra el primer canto de su *Narrenschiff* o *Nave de los locos* a los sabios, a los que se adorna, junto con el birrete de doctor, con capuchón y cascabeles, como a los locos, tal como aparecen en el grabado que ilustra este pasaje de la edición latina de 1497, donde se muestra al maestro apoltronado en su "trono"-cátedra repleto de libros<sup>72</sup>. También Erasmo, que pasó unos años de aprendizaje en la ciudad natal del Bosco, reserva a los sabios y doctores un lugar destacado entre las «Formas más elevadas de la Necedad»: a «Los poetas, los retóricos y los escritores»; a «Los jurisconsultos y los dialécticos»; a «Los filósofos» y, por fin, en su punto más alto, a

«Los teólogos» (*Elogio de la locura*, XLIX-LIIII). La locura se adueña de la propia razón: ésta no puede generar más que vanas sutilezas y charlatanería insubstancial. El hombre se hace la ilusión de ver claridad donde no hay sino confusión. El fatuo saber humano no es más que el espejo narcisista donde se mira su estúpida complacencia, parece decirnos el Bosco, al propio tiempo que -como veremos- denuncia la curiosidad y el deseo de saber como una de las principales armas del "diablo" para perdernos (aguijoneándonos, como a San Antonio y a buen seguro al artista mismo, con la tentación de ver o conocer), pues -al igual que en *El Prestidigitador* y en otras obras posteriores- el médico charlatán es también aquí, como escribe Combe, «expresión del demonio seductor, de su poder de presentar como verdad una peligrosa ilusión»<sup>73</sup>. Ni siquiera los guardianes de la fe trascendente se libran de esta demencia generalizada: todavía la naciente «devoción moderna» no ha cristalizado en una nueva forma de religiosidad, y nunca como ahora la Iglesia y los clérigos han sufrido tan gran descrédito (la feroz sátira del Bosco contra el clero en general y las órdenes mendicantes en particular no deja de ser, por otra parte, un lugar común en la época, frecuente ya en los místicos del siglo XIV y en los humanistas contemporáneos del Bosco, que critican a los clérigos el olvido de su misión espiritual y su abandono a la vida mundana).

En el Bosco se encuentra, ya desde sus primeras obras, quizás como en ningún otro autor de la época, la experiencia trágica de la sinrazón del mundo, ese sentimiento de «grandes amenazas de invasión» de la locura en el plano universal. Pero no podemos estar de acuerdo con Foucault en la tajante separación que establece entre la locura como «experiencia cósmica» (que fascinaría sobre todo a los pintores, desde el Bosco y Thierry Bouts a Brueghel y Durero) y la locura como «experiencia crítica» y «sátira moral» (que sería propia más bien de escritores como Brandt, Erasmo y toda la tradición humanística). Esta distancia crítica y personal (que acaba convirtiéndose en

*distanciamiento grotesco*, como luego veremos) también se establece en el «silencio de las imágenes» del pintor, y no sólo en el discurso literario. Precisamente, veremos que la melancolía es un género de experiencia que interioriza la trágica inmanencia del mundo distanciándose de él. En cualquier caso, una y otra forma de expresión testimonian una misma vivencia y un único sentimiento: «el gran vacío de la Razón»<sup>74</sup>. El gran retablo gótico del mundo se resquebraja, y antes de que se forme la racionalidad moderna y se abra un nuevo período para la fe cristiana, se "cuelan" por sus grietas un sinfín de monstruos grotescos y "demoníacos" nacidos de la imaginación abandonada al delirio de su propio vacío: los fantasmas de la locura que poblarán los universos fantásticos del Bosco, extendiéndose por los «abismos de la sinrazón».

El Bosco de *La extracción de la piedra de la locura* aún es joven: quizás todavía no encontremos en él al pintor de la locura trágica y universal, del total abandono de la humanidad a la «voluntad oscura», ya no de Dios sino de los demonios; aún no hallamos aquí al Bosco fantástico obsesionado por el angustioso devenir de los seres y por las aberraciones del alma humana. Pero el autor de la tabla del Prado muestra ya la "pesada" sagacidad de quien ha visto reflejada la vida humana en el espejo saturnino del desengaño. Su sagacidad es la de la "Dama Melancolía", quien, sumida en profunda reflexión, parece contemplar con un gesto de burla y amargura la estolidez de los hombres. El propio Lubben Das sufre también de aflicción, pero la suya es doblemente locura, pues además de loco es necio por creer en el remedio de su mal; mas a buen seguro su demencia no es tan grande como la del médico y el fraile: si todas son locuras en el hombre, la peor de todas es no reconocer «la miseria en que está encerrado». Y aunque en último término la locura -como la muerte- nos iguala a todos, es preciso distinguir entre los distintos tipos de sinrazón. Ahora bien: si el hombre se consume en su propio delirio, si su vida es un



precipitarse incesante en el vacío, entonces sólo cabe una verdadera sabiduría, una extrema lucidez que a la postre es otra forma de locura: la sabiduría del abismo. Al Bosco le va a acercarse a ella una fantasía delirante: pensar el vacío en la «vaciedad en mi espíritu» y abrirse y entrar en flujo y movimiento la imaginación (cuyo «órgano» está «situado en el medio de la cabeza») son, decía el poeta Alain Chatier, todo uno. ¿Qué sale de la cabeza del infortunado Lubben Das? No es en realidad una piedra sino una flor: ¿la flor de la fantasía, tan bella como etérea y falta de fundamento?

En fin; Ronsard evoca aquellos momentos finales que le tocó vivir, envejecidos y desgastados por los años, pues en ellos parece haberse cebado la acción del Padre Tiempo:

Al cielo ya volaron justicias y razones. ¡Ay!  
usurpan sus tronos el hurto, la venganza, el odio,  
los rencores, la sangre, la matanza.<sup>75</sup>

La rueda y los instrumentos de tortura y ejecución que se vislumbran al fondo del paisaje, sereno en apariencia, de *La extracción de la piedra de la locura* son un anticipo de los tiempos finales, funestos presagios de esos infiernos del alma humana que se anuncian por el horizonte donde sólo despuntará el «sol negro» de la melancolía.

#### **II.2.4. Los pecados capitales**

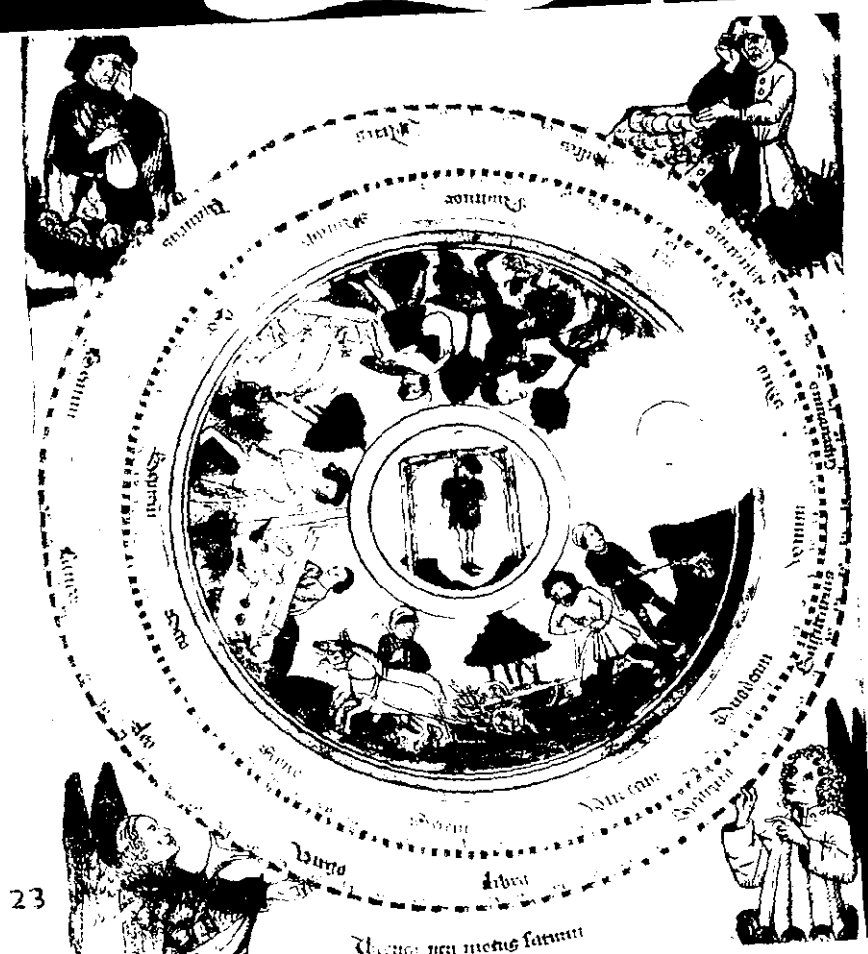
Nos equivocariáramos, en embargo, si sólo viéramos tintes amargos y sombríos en la obra del Bosco. Al visitante del Museo del Prado que se acerca por primera vez a la sala donde se exponen las pinturas del maestro de 's-Hertogenbosch, le llama particularmente la atención, por lo inusual, un tablero de mesa pintado con tonos suaves. Se trata de *Los siete pecados capitales* (fig. 22), una de las primeras<sup>76</sup> y no obstante más innovadoras obras del artista. Varios son los motivos de nuestra admiración. Comenzando por el colorido, contrastan fuertemente

los tonos luminosos y claros, de una «dulzura transparente», del gran círculo central y los más sombríos de los cuatro medallones que representan los Novísimos. El color atonal y sobre todo la composición aracaizante de estos cuatro círculos han llevado a De Tolnay a suponerles una fecha anterior de ejecución respecto al resto de la obra<sup>77</sup>. Pero lo que más sorprende al espectador que contempla este panel es la composición en forma de disco o rueda. Ésta se encuentra dividida en siete apartados trapezoidales en cada uno de los cuales se desarrolla una escena de género: una por cada pecado capital. La gran innovación bosquiana consiste en representar los pecados y los vicios con fragmentos tomados de la vida cotidiana brabantona, llenos de frescura y realismo. Estos cuadros pintorescos y costumbristas no se explican ya, observa De Tolnay, por nociones abstractas (no se trata de las típicas alegorías medievales del pecado con sus atributos habituales); nacen por el contrario de «la observación inmediata y crítica», como una "instantánea" de la vida cotidiana: el lazo con el vicio correspondiente no se establece *a priori* sino *a posteriori*<sup>78</sup>. Para Combe estamos ante «los comienzos del "realismo" en la pintura moderna»<sup>79</sup>. En fin, como escribe Brans, «son los mil incidentes de la vida de cada día los que nos dan ocasión de pecar»<sup>80</sup>. Ya en esta obra temprana parece querer decirnos el Bosco que el pecado no es un principio extraño ni externo a la vida, sino que constituye el propio movimiento intrínseco de la existencia, concreta y cotidiana, del hombre -y ahí está el círculo en forma de rueda, como para insistirnos en este "perpetuo movimiento"-, que lleva irremisiblemente al "mal". Pero aquí los vicios y debilidades de los hombres parecen tratados con la secreta complacencia del iluminador minucioso que se recrea en cada una de estas pequeñas escenas costumbristas, envueltas en una atmósfera colorista, fresca y alegre que parece indicar cierta complicidad del pintor con estas flaquezas y pequeñas locuras.

Ahora bien, estos detalles en parte anecdóticos y tomados como



22



23

al azar de la vida cotidiana, no deben hacernos olvidar el sentido unitario y universal del conjunto. En última instancia la obra quiere hacernos reflexionar sobre la vida y -como indican los Novísimos o Postrimerías- el destino final de los mortales. De nuevo la composición en tondo sirve para concentrar su significado cósmico, acentuado aquí por una distribución "en rueda", a modo de ruleta de feria. Tenemos, en efecto, que completar un círculo en torno a la *Mesa* para verla desde todos los ángulos o perspectivas que requiere su contemplación: parece perfectamente concebida esta suerte de perspectiva circular que nos exige un recorrido que hace que seamos nosotros mismos los que "cerremos" en el espacio el círculo completo, si bien es cierto que un movimiento circular no tiene, por principio, comienzo ni fin. Es más: el Bosco ha querido representar en las dos dimensiones del plano una superficie esférica, presentada como un inmenso globo ocular en cuya córnea se reflejan los distintos pecados y cuyo iris aparece como una estrella solar radiante de haces amarillos destacándose sobre un fondo rosáceo donde resalta la pupila con la imagen triunfante del Salvador resucitado. Se observa por otra parte que el efecto esférico se logra asimismo mediante el claro-oscuro o esfumado pictórico que "modula" toda la superficie<sup>61</sup>, lo que asemeja la tabla a una especie de «bola de vidrio», símbolo inequívoco (que veremos repetirse en el reverso del *Jardín de las Delicias*) del globo terrestre, *imago mundi*. No creemos, por lo demás, que exista una perspectiva privilegiada. Es cierto que las banderolas, la leyenda del centro de la composición y la misma figura de Cristo, así como las escenas de los cuatro Novísimos, imponen un punto de vista principal. Pero la propia estructura de la composición indica que estos elementos pertenecen a otro plano, quedando fuera del contexto cerrado de la esfera. Dicho punto de vista no está motivado por una exigencia interna de la obra, sino que su localización nos parece del todo circunstancial y externa a la misma: contravendría el sentido general

de la distribución en rueda la opinión, expresada por algún autor<sup>82</sup>, de que tal elección de la perspectiva responde a una razón, que es conferir especial relieve y significación a la ira sobre los otros pecados capitales.

Esto no quita para que el sentido general de la obra venga reforzado por las leyendas en caracteres góticos que la comentan, siguiendo un gusto arcaizante que el Bosco abandonará más tarde. Así se lee, una vez resueltas las abreviaturas, en el centro de la composición, bajo la pupila divina, la inscripción «*Cave, cave, d[omi]n[u]s videt*» («Cuidado, cuidado, Dios ve»); y en las banderolas pasajes bíblicos que hacen alusión a la falta de juicio de la humanidad: en la superior: «*Deutero [nom]in[m] 32 // Gens absque consilio e[st] et sine prudentia // ultina[am] sapere[n]t et i[n]telligere[n]t*» (Deuteronomio, XXXII, 28 y 29: «Gente sin discernimiento y prudencia; ojalá supieran y entendieran y se ocuparan de sus Novísimos»); y en el inferior: «*Absconda[m] facie[m] mea[m] ab eis: et considerabo novissi[m]a eorum*» (que corresponde al vigésimo verso del mismo libro del Antiguo Testamento: «Esconderé mi rostro y veré cuál será su fin»). He aquí planteado por primera vez el gran tema (la gran manía) del Bosco: el de una humanidad inconsciente que, entregada a la iniquidad de su propia locura, se olvida de Dios, y Éste, como castigo, aparta su faz de los hombres hasta «el día de las cuentas»: el fin o la «hora de todos» que es la «hora de Dios», aunque en realidad sea, en el mundo corrompido y sumido en el caos del Bosco maduro, la del diablo, pues sólo el diablo podía invadir un mundo que se agota en el sumidero delirante de su propia inmanencia (sobre el que está sentado en su bacín el Satán grotesco del «Infierno musical», en el postigo derecho del *Jardín de las Delicias*), en un momento ya en que parece haberse ocultado definitivamente la faz del Creador. La pre-ocupación del fin, para la que no tienen oídos ni ojos esta gente distraída y «sin discernimiento», se volverá en el Bosco una

meditación sobre el "infierno": sobre ese *mysterium iniquitatis* o «misterio del mal» (Brans) en el que se abisma la mirada *visionaria* del melancólico.

Queda fuera de los objetivos de este trabajo la investigación de las posibles fuentes de inspiración o antecedentes iconográficos de la obra en cuestión<sup>83</sup>. Respecto al número de los pecados capitales, desde Pedro Lombardo y Tomás de Aquino había sido fijado en los siete conocidos. El Bosco sin duda estaba muy familiarizado con ellos, pues fueron muy utilizados como objeto de los sermones a fines de la Edad Media, por ejemplo, los de Jean Brugmann (muerto en Nimègme en 1473) o los del célebre *Compendium catholicae fidei*, de Faustin Dandale, aparecido en Amberes en 1484-86<sup>84</sup>. Nos interesa señalar, no obstante, como posible fuente de inspiración de la tabla del Bosco, una que menciona De Tolnay sólo de pasada y que nos parece sumamente significativa, pues está en consonancia con la visión cósmica o universal del Bosco, a saber: las representaciones astronómicas y astrológicas del Universo y de las esferas celestes. La *Mesa de los Siete Pecados Capitales* nos recuerda en efecto no sólo los esquemas astronómicos, sino también -en una época que no se entendía la astronomía sin la astrología- las largas series astrológicas de los planetas y sus hijos. Entre éstas se encuentran con frecuencia a fines de la Edad Media animadas escenas de género, según los tipos fisonómicos y caracterológicos de cada temperamento: así eran saturninos o melancólicos, entre otros, los avariciosos, lujuriosos, codiciosos, rudos, calumniadores y, sobre todo, los perezosos<sup>85</sup>. Se desplaza el foco de atención de los planetas a sus hijos. Este proceso que trae, por así decirlo, las estrellas del cielo a la tierra, forma parte de la tendencia general por la que la última Edad Media comienza a secularizar las representaciones de los siete pecados capitales y a transformar las alegorías moralizantes en escenas cada vez más realistas de las locuras, necedades o simplemente debilidades y

características humanas<sup>86</sup>. A esto se puede añadir otro dato que nos parece revelador: como muestra una hoja suelta de un manuscrito astrológico de 1458 que representa a los hijos de Saturno (Erfurt, Auger-Museum) (fig. 23)<sup>87</sup>, la composición en rueda, dividida en tres círculos concéntricos, era conocida en la época de Bosch y aparece en las populares ilustraciones astrologías, lo cual hace a nuestro juicio razonable la hipótesis de una conexión, más o menos directa, de la tabla del Bosco con dichas fuentes.

Por lo que respecta a las escenas mismas que representan los siete pecados capitales, llamemos la atención sobre la "viñeta" de la Acedia («Accidia»), que fue tenida en la Edad Media como el "pecado" característico de los temperamentos melancólicos. En esta deliciosa escena un hombre dormita en una silla al calor del hogar, mientras su conciencia, representada por una monja -posible alegoría de la Fe- que lleva un devocionario y un rosario en la mano, parecen recordarle en sueños los deberes religiosos que ha descuidado. De Tolnay identifica esta figura con la de un monje; pero el rico puñal y la bolsa de fino brocado del personaje nos permite hablar más bien de un noble caballero. Sea como fuere, se trata de la típica actitud del melancólico, tal como se encuentra en numerosos grabados y xilografías populares de fines de la Edad Media<sup>88</sup>. Ni que decir tiene que el tema de la tabla -los siete pecados capitales, cada uno con sus respectivos nombres- no se puede reducir a la representación de los temperamentos, ni, por supuesto, la originalidad y la variedad y riqueza de detalles (reparemos sobre todo en la Gula -genial anticipación de los grabados *La Cocina pingüe* y *La Cocina parva* según modelos de Brueghel- en la que aparecen ya algunos de los motivos más inquietantes del Bosco, como el sombrero atravesado por la flecha y el búho o la lechuza) pueden explicarse por ningún antecedente iconográfico, y mucho menos por una sola fuente. No obstante, nos interesa señalar un motivo que creemos va a ir cobrando creciente relevancia en la obra del Bosco y

que encontrábamos ya en *La extracción de la piedra de la locura*: el de esta "extraña" pereza del espíritu que es la melancolía, actitud despierta y espectadora algunas veces (representada por el testigo mudo frecuente en las obras bosquianas), actitud soñolenta en una especie de duermevela meditabundo otras; profunda y ponderada reflexión en sus obras más sobrias; imaginación delirante generadora de imágenes oníricas en sus obras fantásticas.

Subrayemos, en fin, que esta *imagen* del mundo (*imago mundi*) es también el producto de una *reflexión*: se refleja en el ojo de Dios que todo lo ve. Más tarde veremos cómo el Verbo o Logos, en esta obra de juventud todavía ocupando el centro, se desplaza a un lugar secundario hasta quedar relegado por completo, conservando únicamente su protagonismo como Dios *hecho hombre* y *Varón de Dolores* en las escenas de la Pasión; veremos cómo en las obras más maduras tan sólo va a quedar el espejo de esta reflexión: la tabla del pintor, la superficie bidimensional, que es también la de la superficie terrestre a la que le falta ya la dimensión trascendente del Cielo. El espejo, sostenido por un diablo, en el que se mira la mujer que representa la Vanidad (escena de la *Soberbia*) de la vida, es el mismo que luego, en el Novísimo del Infierno, le devolverá su imagen al desnudo con un sapo - herético «símbolo de la vida y de la muerte»<sup>89</sup>. Pero aquí aún cumple su función el Verbo hecho carne, muerto y resucitado, como indican los comentarios escritos "arcaizantes" de los cartuchos y la pupila divina; aún aquí el espejo convexo se presenta bajo la forma de un «*speculum morale*», tal como se encuentra en las imágenes corrientes de la época que ilustraban las virtudes y los vicios<sup>90</sup>. Gibson ve en la Mesa una especie de espejo de introspección espiritual de un devoto cristiano, como ayuda al examen de conciencia de los pecados antes de la confesión (utilidad que pudo tener para Felipe II, el cual, según el testimonio del Padre Sigüenza, la hizo llevar a sus mismos aposentos)<sup>91</sup>. Se puede decir que la tabla del Bosco aún muestra



afinidad espiritual con un pasaje de *La peregrinación de la vida humana* (Boec van den perlgherym), de Deguilleville, fechada en 1486, donde se compara la pupila con un espejo:

La pupila suprema es Jesucristo, espejo sin mácula donde cada uno puede ver su propio rostro. Miraos en este espejo y conducid vuestra vida de acuerdo con lo que allí véis, pues si miráis bien, vuestro camino será más libre.<sup>92</sup>

El propio Nicolás de Cusa, en su *Visión de Dios* (1453), comparando el Ojo de Dios con un gran espejo en el que se refleja la creación, exclama: «!Oh, qué maravillosa es tu mirada, Dios mío... qué bella y amable es para quienes te aman! !Qué pavorosa es para aquellos que te han abandonado, oh Señor y Dios mío!»<sup>93</sup>.

Vemos, en fin, reflejado el destino postrero del hombre en los cuatro Novísimos: el momento de la muerte, el Juicio final, el Infierno y el Paraíso celeste. Éste último -una de las pocas representaciones de los bienaventurados de este pintor de regiones infernales- se presenta según el modelo escénico y arcaizante de una iglesia gótica en la que la corte gloriosa se deleita eternamente con las armonías celestiales instrumentalizadas por ángeles músicos. Todavía no ha llegado el momento en que estos mismos instrumentos, consagrados a la alabanza eterna de Dios, se transformen, en el panel derecho del *Jardín* o «Infierno musical», en instrumentos de tortura y desarmonía del hombre con Dios. Con las escenas todavía ingénua del Último Juicio y de los suplicios de los condenados -con penas correspondientes a cada pecado y con diablos aún antropomórficos, el Bosco inicia su larga serie de infiernos y apocalipsis. Pero concentremos ahora nuestra atención en la primera -y a la postre última y definitiva- de las postrimerías, que aparece sólo apuntada en la temprana tabla del Prado: el *Memento moris*.

#### II.2.5. El espejo de la muerte

El espejo, que en la *Mesa* se asocia al Ojo de Dios, aparece con frecuencia como imagen alegórica de la Visión, la cual se acompaña a veces por un pavo real (por los ocelos de su cola que simulan ojos y por la riqueza cromática de su plumaje), otras por un águila y un gato (que representan, respectivamente, las visiones diurna y nocturna en su grado máximo)<sup>94</sup>. Pero ninguna criatura parece ver más lejos y más hondo en el universo del Bosco que el «perezoso búho», animal de Saturno y animal emblemático donde los haya de la iconografía bosquiana. El búho que -como escribe San Isidoro- «se hace anuncio del llanto que ha de venir, presagio horrible de los mortales»<sup>95</sup>. Porque la muda *visión* está siempre presente en el mundo bosquiano, encarnada, ora en la siniestra y escrutadora mirada de la lechuza o el búho, ora en la visionaria y abismal del testigo melancólico, pero siempre presente como mirada anticipadora de una ausencia, abriéndose sobre la escena o espejismo de la vida, sobre ese espejo "sin sostén" o -lo que es lo mismo- sostenido por el "diablo" que es el espejo de la muerte.

#### A.- La muerte del Avaro

He aquí, a nuestro juicio, el tema que aparece una y otra vez en la figuración bosquiana, como recuerdo y presagio obsesivos. Las locuras del hombre -que son, en definitiva, las *locuras* de la vida- tienen como justo remate y terminación la muerte que a todos toca. Aunque, tal como advertiremos en sus obras, su pre-ocupación es constante, son relativamente pocas las obras en las que el pintor trata expresamente el momento de la muerte: el ya mencionado medallón de *Los pecados capitales* y la llamada *Muerte del avaro* (Washington, National Gallery of Art) (**fig. 24**). Ambas se inspiran en las populares estampas del *Ars moriendi*, muy difundidas en la segunda mitad del siglo XV. Pero ya incluso la primera obra, todavía de juventud, posee

detalles de crudo realismo que la distinguen de los modelos al uso (por ejemplo, el hecho amargo y cruel de que en la habitación contigua a la que se encuentra el moribundo que se debate entre entregar su alma al diablo o al ángel que aguardan en la cabecera de la cama, veamos a la mujer de aquél contando el dinero del marido que aún no ha expirado). Mucho más madura y personal, estilística e iconográficamente, es la tabla de la National Gallery: por su independencia del modelado que resulta del subrayado de los valores puramente pictóricos, pero sobre todo por la composición del espacio, que «se abre por una arcada sobre una habitación estrecha, profunda y abovedada. Bosch transforma la construcción clara y racional de un interior, que sería la de sus predecesores, en una presentación irracional e irreal de personajes y elementos»<sup>96</sup>. La escena representa la muerte de un noble caballero, a juzgar por las armas y el yelmo que se ven en primer plano<sup>97</sup>, imágenes probablemente del honor y la gloria, los cuales, junto con el cofre abierto del dinero, simbolizan la loca vanidad de los hombres. Éstos, representados aquí por la figura del avaro, se aferran a los bienes mundanos incluso cuando están a punto de perderlo todo. Vemos, en efecto, que el exhausto moribundo saca fuerzas todavía para afanarse en agarrar con la mano derecha una bolsa que le tiende una especie de batracio infernal, mientras que con la otra mano parece querer exorcizar a la Muerte que en ese momento asoma en la estancia. El otro hombre, de pie ante la cama, es más viejo; con el cuerpo curvado por la edad y apoyado en un bastón, deposita unas monedas de oro en una saca que le ofrece un demonio roedor. Ya sean dos personajes diferentes, ya dos episodios distintos del mismo personaje, la intención de la obra nos parece clara: ante la llegada ineluctable de la muerte, el avaro se aferra a sus codicias. Pero dado el significado general de la obra del Bosco, ¿es descabellado suponer que, más que un vicio particular, lo que está representando el pintor es el desesperado afán de los hombres por



26



25



24

agarrarse, al fin y a la postre, a lo único que tienen: a la vida? Dos cosas preocuparon sobremanera a los hombres de finales del Medievo, tal como nos muestra ese magnífico retrato colorista de la época que es *El otoño de la Edad Media*: el goce de los placeres de la vida, y la muerte<sup>38</sup>.

Tal vez no se haya prestado suficiente importancia a dos motivos de la tabla a nuestro juicio harto significativos: nos referimos a la pequeña figura que aparece en primer plano, y, naturalmente, a la figura misma de la Muerte. Reparemos primero en el curioso personajillo que, con gesto reflexivo, apoya su brazo derecho en el alféizar de la ventana. Nuevamente, el Bosco introduce un testigo mudo en la escena; una vez más, encontramos la misma y característica actitud melancólica. Contrasta su atuendo que parece de monje con las fantásticas alas que nos recuerdan las del diablo azul de la tabla central del *Carro de heno*. Las alas, como se recordará, son símbolos de la fugacidad y la inconstancia de las cosas, esto es, del tiempo (lo que haría de ellas, como se ha visto, uno de los atributos de Saturno). No es difícil adivinar cuáles son las meditaciones de este singular personaje de rostro cetrino y circunspecto: a buen seguro piensa en las glorias y en las riquezas de este mundo, de lo que queda de ellas cuando se enfrentan con la hora terrible, con el postrer momento en que la vida toca a su fin. El tiempo del avaro ha terminado y su avaricia (la avaricia y la codicia de la vida) no puede nada contra la codicia y la voracidad insaciable de la muerte, que todo lo quiere para sí y no perdona nada. Todo ha acabado: tal es el pensamiento que parece haber sorprendido al hasta ahora "inconsciente" moribundo -aunque sus manos, en un gesto último de desesperación, todavía se aferran a la vida-. No hace caso ni del demonio que pretende arrebatarse su alma, ni de su ángel guardián que lucha por salvarla, ni siquiera del crucifijo que le señala éste. No puede apartar la vista de la figura imponente de la Muerte, justo en el

momento en que entra en su aposento: su muerte que viene a su encuentro.

Éste es, nos parece, el sentido general de la obra de la National Gallery: una meditación -encarnada en el personajillo pensativo del primer plano- sobre la vida y la muerte; precisamente la reflexión de la vida en el espejo de la muerte. Aquí radica la gran originalidad del Bosco, más que en el motivo de la salvación o la condenación eternas del moribundo, en la victoria del ángel o del demonio, que era el tema favorito de los *Ars moriendi*. Pensamos que no es tanto la indecisión -como señala De Tolnay- del alma humana entre el bien y el mal, cuanto el enfrentamiento del hombre con su propia muerte, lo que se pone de manifiesto fundamentalmente en la tabla: el que va a morir no atiende a Dios ni al diablo; contempla absorto la llegada de la que está a punto de arrebatarlo.

#### B.- La carne y la muerte

Por descontado que el Bosco bebe de las fuentes de su época. Como escribe Huizinga, «No hay época que haya impreso a todo el mundo la imagen de la muerte con tan continuada insistencia como el siglo XV»<sup>99</sup>. Y Mále: «Durante el siglo XV, la imagen de la muerte está en todas partes»<sup>100</sup>. Lo que precisamente distingue este siglo y aun el siguiente de los precedentes es que se ha desplazado el interés del sentido trascendente y escatológico de la muerte a la muerte misma, presentada ésta en su más patética y cruda realidad. Puede decirse incluso que el realismo de esta época alcanza su máxima expresión con el tema de la muerte. Y no deja de ser significativo que los opúsculos que más se difundieron gracias a la imprenta por aquel entonces, los titulados *Ars moriendi*<sup>101</sup>, se refiriesen, no a la gloria o a la condena eterna, sino a la primera de las Postrimerías, al momento mismo de la muerte. Quizás lo más característico del arte de este período pueda

definirse diciendo que fue un arte del *destino* del hombre. «Después de haber celebrado a Jesús, a la Virgen y a los Santos -escribe Émile Mâle-, el arte final de la Edad Media se dirige al hombre y le recuerda sus deberes. Pone ante sus ojos todo lo que se refiere al humano destino, a los Vicios, a las Virtudes, a la Muerte, a las Penas y a las Recompensas»<sup>102</sup>. Pero la muerte ya no es esa muerte amable y placentera que se representaba en las esculturas sepulcrales del siglo XII; antes bien, el artista del siglo XV parece experimentar una macabra delectación ante la repulsiva fealdad de la muerte. No le inspira tanto el esqueleto con los huesos mondos y lirondos como el cadáver en estado de descomposición: lo que le fascina y espanta al mismo tiempo es sobre todo la putrefacción de la carne, horrible recordatorio de la esencia efímera y caduca de la vida. Huizinga se pregunta por qué estos hombres que empiezan a gozar de los placeres de la vida y que parecen entregarse a ellos desesperadamente, tendieron a considerar la muerte casi exclusivamente desde el punto de vista de la caducidad:

¿Qué queda de toda la belleza y la gloria humana? El recuerdo, un nombre. Pero la melancolía de este pensamiento no basta para satisfacer la necesidad de horror que se siente ante la muerte. Para ello miranse los hombres de aquel tiempo en un espejo, que causa un espanto más visible: la caducidad en breve término, la corrupción del cadáver.<sup>103</sup>

El espejo de la muerte. Pero es en el espejo de la muerte donde el hombre tiene conciencia por primera vez del cuerpo; y a la inversa: al mirarse en el espejo del cuerpo el hombre tiene conciencia por vez primera de la muerte. Porque el hecho de que en la época del Bosco la imagen de la muerte esté «por todas partes», no se debe quizá, como quiere el historiador holandés, al «miedo a la vida, a la negación de la belleza y de la dicha, porque hay unidos a ellas dolores y tormentos»<sup>104</sup>; sino, por el contrario, a una desesperada aceptación de la corporalidad de la vida, de la fragilidad de la carne y la consiguiente amenaza de su descomposición. En una época llena de

violentos contrastes -espléndidamente descritos por el propio Huizinga- el gozo apasionado de la vida no se puede separar de la angustia ante la muerte: se trata de vivir la vida frenéticamente, precisamente porque es fugaz.

El cuerpo y la muerte salen a escena. La muerte aparece como el remate de la tragicomedia de la vida: como límite, como diferencia absoluta, dota a la vida de una intensidad sólo comparable a la del sentimiento festivo. Como veremos<sup>105</sup>, la festividad en general, pero particularmente por lo que respecta al talante "trágico" y "festivo" de los europeos de fines del Medievo, no ignora ni rehúye el lado negativo de la vida, sino que lo reconoce y aun lo afirma, tal es la muda convicción de que la vida incluye necesariamente el caos, la crueldad, la brutalidad y la tragedia. Se baila la danza de la muerte, la cual, junto con el "diablo" de las bufonadas y las "diabladas", «sale a la calle». Se ostenta la muerte en procesión; la muerte se convierte en el espectáculo y la fiesta que más conmueve a la sensibilidad macabra de la época. Las conciencias se reflejan a sí mismas en el espejo de la carne; pero ésta es frágil como un vidrio veneciano: hoy lozana y hermosa, mañana corrupta y hedionda. El cuerpo acaba siempre cobrando la fisonomía de la muerte: he aquí un tema inagotable para la melancolía; he aquí lo que va a hacer posible ese «cuerpo del horror», empleando la expresión de Françoise Duvignaud; el cuerpo que, con la muerte como límite absoluto de la transformación, va a sufrir múltiples disgregaciones y metamorfosis, que se expresarán en la creación de monstruos. Cuerpos fragmentados, hinchados, deformados; miembros descoyuntados, desproporcionados, atrofiados o anulados: distintas manifestaciones, como veremos, de una exacerbada conciencia corporal. El cuerpo, en el Bosco, se convertirá en la imagen de la posibilidad: todas las transformaciones son posibles por cuanto la carne, por esencia mortal, se ha aliado con la nada: se puede transformar en todo porque no es en realidad nada.



Conciencia, pues, del cuerpo que lleva aparejada la conciencia de su propia nada. La melancolía nace de este posicionamiento ante la propia nihilidad, de este sentimiento de profunda soledad y desvalimiento ontológico que no puede ya reclamar para sí otro fundamento que la pura gratuidad de su existir transitorio. Pero en la época del Bosco, repetimos, tal sentimiento de caducidad no hace la vida deleznable y sombría. La «urgencia de la muerte» reclama la urgencia de la vida, que el cristiano sigue viendo como "tránsito", pero es este tiempo crítico, escribe Caro Baroja, «nada quita para que el tránsito nos atraiga peligrosamente»<sup>106</sup>. A los ojos de predicadores como Dionisio Cartujano o Alain de la Roche, la humanidad no parece preocuparse por su salvación eterna; por el contrario, corre hacia su perdición entregada a un mundo que, a juzgar como veremos por todos los presagios, amenaza con agotarse y desintegrarse. Si atendemos a los sermones de la época, advertimos que Cristo -como «Padre del siglo futuro»- no aparece nombrado tan a menudo como el Demonio -que es el verdadero "padre" del siglo presente-. Porque se tenía por cierto que no era más frágil el cuerpo que el alma. Y la voluntad humana, tan quebradiza como su memoria, ¿no resultarán a la postre incorregibles? Los predicadores no se cansaban de atemorizar a los impresionables oyentes con sus espantosas descripciones de la muerte y sus terribles exhortaciones: «Y cuando se eche en la cama considere que, así como se echa en la cama, muy pronto echarán otros su cuerpo en la tumba», advertía Dionisio Cartujano<sup>107</sup>.

La muerte se asociaba al pecado de Adán (el "pecado" de la conciencia que nos arrancó de la inocencia de la animalidad y nos convirtió en *mortales*: pues el hombre es el único animal que contempla y anticipa la muerte como su posibilidad); pero esta "mancha" original y originaria parecía continuar irredenta en la conciencia angustiada de los mortales. Sólo entendiendo la muerte como posibilidad y "clausura" absolutas de la vida se explica la terrible fascinación de

la última Edad Media por todo lo macabro, llegándose a imaginar como un diálogo del muerto -que asume las facciones del propio cuerpo descarnado- con el todavía vivo.

En la antigua danza de la muerte, el bailarín incansable es aún el mismo vivo, tal y como será en un cercano porvenir, una atormentadora reduplicación de su persona, su propia imagen vista en un espejo; no, como quieren algunos, un difunto anterior de la misma clase y del mismo rango. Justamente esta advertencia: sois vosotros mismos, es la que presta ante todo a la danza de la muerte su fuerza terrorífica.<sup>108</sup>

«El triunfo de la muerte», tal es el título de la más célebre de las series de danzas macabras, la dibujada por Holbein y grabada por Hans Lükelburger, llamado Frank. Publicada por el propio Holbein en Lyon en 1538, su éxito fue tal que, entre ese año y 1562, salieron de la imprenta doce ediciones de la obra<sup>109</sup>. Pero ésta no es sino la culminación de una tradición de inspiradas representaciones que tienen su antecedente más famoso en la desaparecida danza macabra del pórtico del cementerio de los Inocentes de París<sup>110</sup>. La muerte que a todos iguala: todos obedecen a la llamada de la Segadora, el Príncipe, el Papa, el monje, el campesino, el buhonero, el hombre de armas, en una imagen que recuerda el Carro de Saturno seguido por los poderosos y humildes de esta tierra, como en el *Carro de heno* del Bosco, arrastrado por los demonios hacia el abismo sin salvación. Una concepción igualitaria de la muerte, tan igualitaria como macabra y *demoníaca*. Como escribe Huizinga,

La visión macabra de la muerte no conoce ni el aspecto elegíaco, ni la ternura [...]. No se encuentra en ella la idea de la muerte como consuelo, ni la del término de las aflicciones, ni la del ansiado reposo, ni la de la obra llevada a cabo o destruida, ni tampoco un tierno recuerdo ni un acto de resignación.<sup>111</sup>

Acaso tan sólo imágenes desbordadas en las sensibilidades proclives a lo fantástico y, en algunos ánimos, un hondo sentimiento de melancolía, disposiciones ambas propias de los espíritus "saturninos". Imagen *demoníaca* de la muerte en tanto que desesperada. Obsesivamente

se piensa en el tiempo, en la brevedad y en la incertidumbre de la vida («No conocéis ni el día ni la hora»), en el *momento de la muerte* del individuo pero también, en un siglo que leía con avidez el *Apocalipsis*, en la destrucción universal. Todo ello indisolublemente unido al tema del pecado -para el cual no parece haber redención- y la pena, la tentación y el "infierno". El carro de la humanidad, el *Carro de heno* preso más que nunca de su mundanidad, de su trágica inmanencia, se precipita en el abismo sin salida del infierno.

Digamos, en fin, que las formas religiosas y trascendentes que exhibía la muerte, eran incluso secundarias con respecto a la muerte misma. Lo que preocupa es la hora misma de la muerte, los últimos momentos llenos de angustia. Los personajes que lo acompañan en este trance incierto (sacerdotes, familiares, amigos) no aportan ningún consuelo al afligido moribundo, que está completamente solo, cara a cara con su propia muerte. Los comentaristas se recrean en describir la fatídica hora: como se lee en el preámbulo de la edición que Vêrard hace de *L'art de bien vivre, et de bien mourir* (la edición del *Ars moriendi* más completa e interesante, en opinión de Émile Mâle, del siglo XV), los sentidos del que va a morir «están ya mudos y cerrados por la muy fuerte y horrible cerradura»<sup>112</sup>. En el momento de su muerte, el hombre ha roto ya los lazos que le unen con el mundo exterior: a solas consigo mismo, sufre sin embargo los últimas y decisivas tentaciones. Su lecho de muerte le ofrece el último y más importante escenario de su vida: el escenario donde se libra el combate entre las fuerzas del bien y las del mal. Un diablo y un ángel se disputan su alma; aquél le tienta y acto seguido éste le reconforta. Después de que el diablo ha tratado inútilmente de que pecara contra la Fe y la Esperanza, trata de ganársela con nuevas "distracciones": la preocupación por su familia y por los bienes que deja, que le hace olvidar su salvación; el pensamiento en sus propios sufrimientos y, como último recurso, el más peligroso de todos, la soberbia de la

propia virtud. Sin embargo el moribundo sale vencedor de todas las trampas que le tiende el demonio y finalmente, como era de esperar, el cristiano expira en paz con Dios. Pero el final, fácilmente previsible, de estos *Ars moriendi* no debe hacernos perder de vista al verdadero protagonista del drama: la muerte misma, el propio proceso o arte de morir; y cuando el morir se convierte en un arte, entonces podemos decir que se ha elevado a la categoría de acontecimiento, precisamente el acontecimiento capital del ser humano que hace que el mortal coincida finalmente consigo mismo, que sea él mismo.

Creemos que podemos decir sin temor a equivocarnos que aquellos años críticos conocieron una auténtica angustia y fascinación por los límites: decadencia del cuerpo, decadencia de los sentidos y la inteligencia, decadencia final e inapelable de la muerte. ¿Es extraño que la sensibilidad de esa época se inclinara más por la "demonología" que por la "angelología", más por la lista de los pecados que por la de las virtudes? La victoria final de la virtud en los *Ars moriendi* no dejaba de ser convencional: la imaginación se excitaba más, indeciblemente más, con los vicios y los pecados, que tomaban cuerpo en torno al lecho del agonizante bajo formas horribles y monstruosas. Las locuras y pecados del individuo se hacían extensibles a todo el género humano. En el espejo de la imaginación delirante de un pintor como el Bosco las locuras humanas han cobrado definitivamente el aspecto de monstruos y demonios: éstos pueblan los universos bosquianos como *señales* (anuncios o *pre-sagios*) de que el mundo se agota y fenece para siempre. El infierno parece aguardar a esta humanidad entregada al pecado (entregada al mundo): y ¿no es el infierno otro nombre de la muerte, de la muerte in-terminable y sin retorno?

#### C.- Las saetas de la Cazadora

La Muerte a la que encara el agonizante en *La muerte del avaro*, es todavía una figura convencional en la que destaca la presencia de un elemento que va a ser recurrente en la iconografía bosquiana: nos referimos a la flecha que esgrime este imponente esqueleto envuelto en su sudario. El motivo de la Muerte armada con una flecha, en sustitución de la conocida guadaña, lo toma Bosch de la iconografía contemporánea<sup>113</sup>. Ya en la Antigüedad la flecha era un símbolo de la muerte fulminante o súbita: ¿no atraviesa Apolo, dios de la muerte en la *Ilíada*, con sus flechas a los hijos de Níobe? La saeta se convirtió en la imagen del «tiempo orientado», del tiempo que sigue una única dirección: la del final inexorable. Símbolo del destino y, más precisamente, del destino seguro, se refiere a ella Dante en el Canto 17 (vv. 25-27) del «Paraíso»: «Mi querer quedaría contento/ con saber qué fortuna se me acerca:/ qué flecha prevista más lenta viene»<sup>114</sup>. Existe una tradición dentro de la Iglesia para la que Dios es «el arquero»: así lo califica Orígenes en una homilia, y en varias miniaturas del siglo XII, vemos cómo Dios expulsa a Adán y Eva del Paraíso «a flechazos»<sup>115</sup>: ¿las flechas de los trabajos y las cuitas del hombre, las saetas del tiempo y la muerte? No es difícil percibir la semejanza funcional de la flecha con otras puntas y hojas aceradas. ¿Podemos suponer una relación entre la flecha que porta la Muerte en la tabla de Washington y las flechas y cuchillos que continuamente aparecen en las obras del Bosco, atravesando u horadando hombres y diablos, y, con más frecuencia, sombreros? Pensamos que existen fundadas razones para ello. La carne del mortal hendida, atravesada por flechas, puñales, espadas, lanzas, espinas y toda clase de objetos punzantes, aparece como un constante recordatorio de la postrera posibilidad. La flecha que penetra el sombrero en la escena de la «Gula» en *Los pecados capitales* es el primer signo inquietante: tal vez indica que esos que ahora glotonamente llenan sus panzas terminarán siendo pávulo para los gusanos. El sombrero atravesado por

una saeta se destaca también en la *Coronación de espinas* del Escorial; la misma función tiene posiblemente el puñal en el tocado de uno de los mirones encaramados en la techumbre del pesebre, en la tabla central de la *Epifanía* del Prado; o la lezna clavada en el sombrero del *Hijo Pródigo* de Rotterdam. Acaso podamos ver en el sombrero un símbolo de la cabeza (el pensamiento o la conciencia "herida de muerte" del que sabe que va a morir) y la identidad personal (la desintegración de la personalidad amenazada por "la que a todos iguala", como veremos motivo de angustia en el Bosco). Señalemos finalmente la flecha que hiende directamente la cabeza de una de las figuras más terribles del Bosco -sólo comparable quizás con el *Saturno* de Goya (Madrid, Museo del Prado) -, la del hombre gigante cuyo cuerpo conforma una posada (entrada por las posaderas), en la tabla izquierda de las *Tentaciones de Sant Antonio*, de Lisboa. Arqueros tampoco faltan en la obra del Bosco, sólo que aquí el arco y las flechas no son armas de Dios sino del "diablo". Así, en la entrada del "infierno" del *Jardín de las Delicias*, no se ha reparado lo suficiente en el extraño diablo-arquero con cabeza de pájaro-espátula que acompaña al cortejo demoníaco del condenado (**fig. 25**). Conviene señalar la relevancia de esta figura: su presencia claramente distinguible junto al condenado a la *muerte eterna*, su esbeltez fantasmal y el hábito blanco, como de sudario, recuerdan a la Muerte de la tabla de Washington. Un diablo negro de la misma especie de picos-espátula sale a patinar por el lago helado llevando igualmente un arco y unas flechas. Aún no ha cobrado su presa, lo que sí ha hecho en cambio su hermano del primer plano de la tabla central del *Juicio Final* de Viena. La Cazadora-diablo-arquero surca asimismo, como un espectro blanco, el cielo enrojecido por las llamas de las *Tentaciones* de Lisboa (**fig. 26**). Sin olvidar a la liebre que hace resonar su cuerno de caza, en el «Infierno musical» del *Jardín* (**fig. 2**). Acompañan a la Cazadora la jauría furibunda de los perros de la muerte, de negra y gélida coraza. Resulta significativo

que la liebre aparezca en *La clave de los sueños del profeta Daniel* como un símbolo del miedo a la muerte<sup>116</sup>. La liebre parece aquí la encargada de suministrar la carne humana al monstruo azul de voracidad insaciable, que no es otro que Satán devorando a sus "hijos", el propio Saturno en su versión cristiana. La identificación de este personaje se vuelve más clara con otro detalle sumamente revelador: en un dibujo que se conserva en el Gabinete de Estampas de Dresde<sup>117</sup>, vemos una escena "infernol" en la que un "hombre-árbol" (variante del que aparece en el «Infierno musical») se debate angustiosamente en un lago infernal de cuyas aguas surge un gigante barbado y semidesnudo, de aspecto salvaje, sin duda un cazador, a juzgar por el arco y las flechas, y la presa humana que arrastra mientras devora otra (fig. 27). Quizás sea ésta la representación más clara en la obra del Bosco del cruel Saturno, el viejo dios del Tiempo asociado con la Muerte.

Pero las alusiones a la muerte en la obra del Bosco no acaban aquí; son constantes en los "infiernos" bosquianos: como flechas de la muerte y, más frecuentemente, como cuchillos, espadas o cualquier otro instrumento cortante. De modo especial destaca la presencia de cuatro grandes cuchillos: dos en la tabla derecha del *Jardín de las Delicias*; uno en el *Juicio Final* de Viena, y un cuarto en el discutido *Juicio Final* de Brujas. Todos llevan una extraña marca grabada en la hoja: una "M" gótica que ha sido interpretada como la firma de un cuchillero de 's-Hertogenbosch o la inicial de un convecino de Bosch utilizada con fines satíricos<sup>118</sup>. Ahora bien, esta hipótesis podría ser plausible si el mismo motivo no se repitiese con tanta insistencia y en lugares tan destacados. Hemos de buscarle, pues, un significado general. A este propósito De Tolnay sugiere que la inicial designa la palabra *Mundus*, aunque no descarta la posibilidad de una alusión al sexo masculino<sup>119</sup>. En esta dirección Combe ha visto en ella un emblema zodiacal de Escorpión, que estaría relacionado con dicho sexo y con la letra del azufre, principio activo y masculino de la alquimia<sup>120</sup>.

Sin duda el cuchillo que se levanta agresivamente entre dos gigantescas orejas (**fig. 28**) (símbolos, por otra parte, del sexo femenino), en el «Infierno musical», evoca los genitales masculinos, posiblemente una alusión a las potencias genésicas de la vida. Si reparamos en que las mismas orejas son atravesadas por una gran flecha (emblema, como se ha visto, de la muerte); y que más abajo, en la misma tabla, el caballero que está siendo desgarrado por los perros y que yace sobre una especie de bandeja, está al filo del otro gran cuchillo, cuya afilada hoja parece a punto de seccionar el cuerpo de otra figura humana; en fin, si a todo ello unimos el contexto de preocupaciones que hemos visto expresa la obra del Bosco, entonces no es aventurado ver en la letra "M" la inicial de la palabra latina *Mors-Mortis*: muerte. Tal identificación no sería incompatible con el nombre del Anticristo o príncipe de la muerte, que según ciertas profecías medievales que corrían de boca en boca en tiempos de Bosch empezaría con esa letra<sup>121</sup>.

La muerte nace como amenaza y posibilidad con la vida misma. En el "Paraíso terrenal", cuando apenas se ha extinguido el primer aliento de vida que ha puesto en la existencia a todos los seres de la creación, la muerte se extiende ya como esencia fatal de todo lo viviente. Entre las criaturas recién surgidas del agua de la vida, en el primer plano del postigo izquierdo del *Jardín de las Delicias*, las grandes se comen a las chicas en el primer y originario acto de "injusticia"; al lado, los seres nacidos con malformaciones -¿la malformación esencial a la vida?- están condenados a perecer. Destino que se multiplica en el panel central del mismo tríptico con la muerte inherente al deseo y a cada instante efímero de placer, pero que encuentra su máxima expresión en el lugar de la muerte in-terminable, en el postigo derecho. Vemos aquí, en efecto, la más lograda e interiorizada expresión del genio imaginativo de una época que ha perdido buena parte de su horizonte trascendente y ha entrevisto, por





primera vez, en los "rincones" más oscuros y angustiosos del pecado, de la pena y del sufrimiento, la verdadera *posibilidad del "mal"*. No hay aquí rastro alguno de aquella fuerza regeneradora y salvífica de la muerte, como un paso a un nivel superior de existencia bienaventurada; tan sólo el gesto insensible y cruel de la Guadañadora. La amenaza suspendida de esta Cazadora la veremos una y otra vez en la obra del Bosco como una extraña angustia y fascinación ante el cambio y la cesación de existencia, ante el vértigo de las metamorfosis y esa posibilidad siempre pospuesta que sólo puede darse como pre-sagio o *señal* expresada y conjurada por toda suerte de figuras del horror.

Figuras grotescas de rasgos truculentos y pavorosos como la del Saturno-Satán del «Infierno musical», que excreta (sin digerirlos, pues en el lugar de la muerte eterna la muerte, como veremos, nunca se consume sino que es "eternamente" diferida) a los condenados dentro de esferas transparentes -justamente como aquella que encierra a los amantes en el panel central-. Su función -engullir o devorar a las almas, tal es su apetito de vidas- y su color «azul tirando a negro, como esas moscas que se pegan a la carne», recuerdan a Eurinomos, «figura de la muerte devastadora»<sup>122</sup>. Por otra parte, el perro, animal psicopompo, asociado tradicionalmente a la muerte y a los infiernos<sup>123</sup>, abunda bajo semblantes más o menos monstruosos en las composiciones bosquianas, especialmente en las gélidas regiones del Averno. Obsérvese la feroz jauría que, cual jauría infernal de Hécate, devora al mencionado caballero que cae de espaldas sobre el filo del cuchillo de la muerte. De nada le sirve su armadura contra las dentelladas de su destino fatal: no hay coraza, por fuerte que sea, que resista los afilados dientes de la "Cazadora". En cambio ésta se reviste de una coraza tan dura y fría como oscura e impenetrable, como la de los dos perros que desgarran la carne del condenado en el primer plano de la misma tabla. En otro contexto, en el reverso del *Carro de heno* vemos

a un hombre envejecido y cansado que mira melancólicamente el espectáculo de la vida, sobre el que él parece ya pasar de largo. En una de las más profundas reflexiones del Bosco sobre la existencia, junto al análogo *Hijo Pródigo* de Rotterdam, no podía faltar su inseparable compañera: la muerte. Las señales son inequívocas: el esqueleto de un caballo a la vera del camino, cuyos despojos son apurados por los cuervos, animales de Saturno<sup>124</sup>, y la presencia nada amistosa de un perro, de cuya agresividad habla más el collar de puntas aceradas que el hocico fruncido mostrando los dientes. Sin duda el perro recuerda al indigente vagabundo que *no tiene casa propia*: desahuciado y errante, el buhonero representa probablemente, como sugiere Marijnissen, al «tipo universal de hombre mortal», a ese *Elckerlijc* de la literatura holandesa, cuyo nombre significa, literalmente, «cada hijo de vecino», «cada quisque», y al que Dios envía a la Muerte como mensajero (que aquí asumiría la forma de un perro) para recordarle que la vida es un camino del que no se vuelve jamás<sup>125</sup>. Por otra parte, los patíbulos que se distinguen en las colinas del fondo no hablan sino de la misma amenaza. Vemos, en fin, que el viejo vagabundo se encamina seguido por el perro (se diría que empujado por el "rabioso" can) hacia un pequeño puente de madera. Es muy posible que el camino, deliberadamente marcado, y el puente de apariencia frágil al que conduce representen, respectivamente, el penoso tránsito de la vida y el paso o pasaje tan incierto como peligroso. Una senda arriesgada, sin duda, ésta de la vida, si hemos de juzgar por las escenas de pillaje, las horcas e incluso las "trampas" que nos pone el amor escenificado aquí por la pareja de amantes que bailan despreocupados al son de la cornamusa y que el vagabundo contempla, entre escarmentado y nostálgico de los goces pasados. El puente -necesaria continuación del camino de la vida- no resulta menos inseguro que la andadura del buhonero. Significativamente, el Bosco no nos ha dejado ver la otra orilla del

arroyuelo que cruza este madero carcomido. ¿Qué le espera al mortal después? ¿Es la suya la "vía derecha" que siguen los elegidos, o la vía del diablo que inexorablemente conduce al abismo sin fondo del infierno? Teniendo en cuenta las escenas de las tablas central y derecha que se despliegan en el interior del tríptico (obsérvese que el sentido de la marcha del buhonero es el mismo que el del carro de heno arrastrado por los demonios) parece éste uno de los conocidos «puentes del diablo» que sirven de pasaje directo a la sima infernal<sup>126</sup>. En el postigo derecho vemos la necesaria continuación del puente, sólo que éste parece mucho más sólido y resistente que el de la vida. En la orilla del agua cenagosa de este mundo en llamas los perros de la muerte atacan a los condenados. Uno de éstos es llevado como trofeo por un demonio cazador, mientras otro es devorado por un pez monstruoso con piernas humanas como aletas. Finalmente, un mortal atravesado por una flecha (la flecha letal) y con una especie de cáliz en la mano, cruza el puente infernal a lomos de una vaca, asociada a la muerte en el legendario viaje del héroe irlandés Tondal a las regiones infernales<sup>127</sup>. Se trata del mismo animal que espera al vagabundo en el tardío *Hijo Pródigo*. Aquí también un perro de similares características al del reverso del *Carro de heno* lo ladra y persigue. El camino tiene igualmente un término, pero aquí se trata no de un puente sino de la puerta de la verja: ¿la «puerta de la muerte» («the Gate of Death»), como sugiere Brand-Philip<sup>128</sup>? Ciertamente en este caso no parece que se trate de la puerta que da entrada al reino de los cielos, la puerta de Jesucristo («Christus ianua vera»): no parece en efecto la puerta de la redención del Logos («Yo soy la puerta; si alguno entra por mí, estará salvado», *Juan*, 10, 9; «El Hijo del hombre está a la puerta», *Marcos*, 13, 29; «Mira que estoy a la puerta y llamo. Si alguien oye mi voz y abre la puerta, entraré en su casa y cerraré con él y él conmigo», *Apocalipsis de San Juan*, 3, 20), sino la del infierno y la de la muerte («A la mitad de

mis días/ iré a las puertas del scheol,/ privado del resto de mis años», *Isaías*, 38, 10; «Y Yo te digo que tú eres Pedro, y sobre esta piedra edificaré mi Iglesia, y las puertas del abismo no prevalecerán contra ella», *Mateo*, 16, 18). La presencia en el árbol del pájaro carpintero (ave tradicionalmente asociada al Salvador) resulta demasiado pequeña si se la compara con la del búho, el ave "saturnina" de mal agüero, animal emblemático en el Bosco.

¿Es posible, en fin, que Aquel que detentaba la llave de la estancia de los muertos («Esto dice el Santo, el Veraz, el que tiene la llave de David, el que abre y nadie cerrará, que cierra y nadie abrirá». *Apocalipsis*, 3, 7), el vencedor sobre la muerte, haya sido desplazado o vencido en el mundo sin salida del Bosco? La llave cuelga ahora de esa otra gran imagen descarnada de la muerte, en el «Infierno musical»: el gran cráneo de équido que hace de cúpula de una especie de iglesia demoníaca (**fig. 28**). Fijémonos, por último, en la campana de este extraño templo: ¿podemos imaginar el sonido que produce contra el frío bronce la carne humana de su badajo? Si esto fuera posible, tal vez oiríamos el sordo sonido de la muerte.

#### **II.2.6. El juego de las ilusiones**

Y ante la muerte, ¿qué queda? Por la parte del mundo loco e inconsciente, nada más que tentación y engaño; por la del melancólico sólo consciente locura y desengaño. La Muerte es la "Gran Maga": no hay esencia ni forma inmutable que le oponga resistencia. Ella es la que rige el continuo cambio de los seres: al fin y al cabo, *todo se puede transformar en todo porque nada es, en realidad, nada*. El "desorden" (el caos "demoníaco" en el Bosco) resulta tan ficticio y "fantástico" como el "orden" porque ambos son formas de una sola y misma ilusión: lo "real" es lo ilusorio; la "verdad" -la verdad del melancólico-, el des-velamiento como des-engaño. Las leyes del mundo

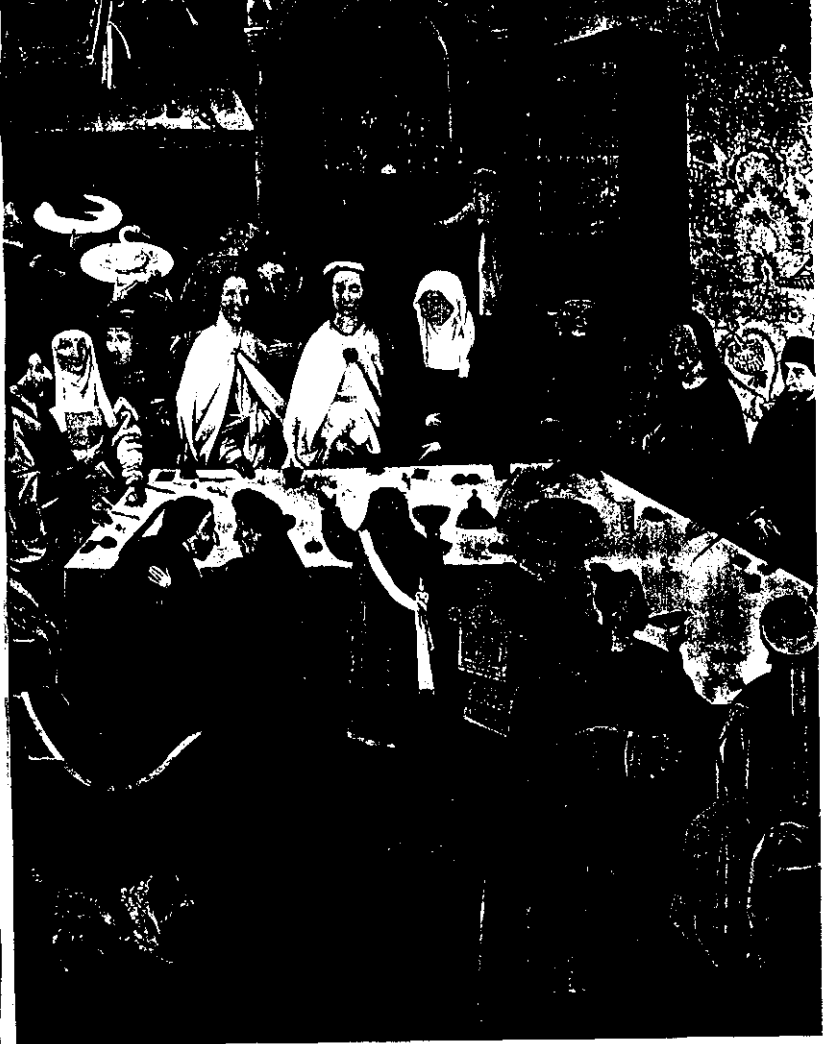
obedecen más a las de la imaginación -parece querer decirnos el Bosco- que a las de la naturaleza: son más del orden de los "sueños" que del de la "realidad"; son leyes, como las de la metamorfosis y el *capricho* o "injerto" fantástico, que no respetan el principio de identidad. El límite absoluto de la muerte hace indefinidos los otros límites. Nada es lo que parece en un mundo en el que han estallado las diferencias: los distintos reinos se confunden, de esta criatura en apariencia animal o humana surgen ramificaciones vegetales; de aquella estructura mineral nacen excrecencias arbóreas; los objetos fabricados por el hombre parecen incluso animados por una vitalidad antinatural, dotados de una autonomía que trasciende su funcionalidad. Pues precisamente es el límite que impone la "Cazadora", como alteridad absoluta nihilizadora, la que confiere un valor único y singular a la génesis y a la sucesión de las formas, la que hace que la vida después de todo sea esa serie sucesiva de manifestaciones, y *nada* más. La angustia y fascinación típicamente "saturnina" por el tiempo, o mejor, por la *operación* temporal en cuanto proceso de cambio y destrucción, corre pareja en el Bosco con su obsesión por la muerte, pero también con una delectación ante el juego calidoscópico de las apariencias, que son lo que parecen, y *nada* más. Todos los seres, heridos de muerte desde su nacimiento por la saeta fatal, pierden en la paleta de nuestro pintor gravedad y consistencia: consecuencia ineluctable de su falta de fundamento. Todo en el universo figurativo del Bosco se revela como ilusión. También el diablo, maestro insuperable del engaño, no deja de ser él mismo un engaño, para un hombre que -según el certero diagnóstico de Quevedo en *El alguacil endemoniado*- cayó en el infierno entre los diablos «Porque no había creído nunca que había demonios de veras»<sup>129</sup>. Como veremos a lo largo de esta tesis, ninguna figura como la del diablo representa para el Bosco la gran tramoya de la vida, lo suficientemente rica y variada, sin embargo, para seducir al pintor.

## A. - Las Bodas de Caná

La magia de las transformaciones se inicia con una de las tablas más densas, enigmáticas y ambiguas que se conocen del maestro de 's-Hertogenbosch. Hablamos de las *Bodas de Caná* (Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen)<sup>130</sup> (**fig. 29**). Si todas sus obras se caracterizan por su intensidad inquietante, ésta lo hace en grado sumo. Máxime si nos introducimos en ella no desde la perspectiva natural, sensiblemente elevada (y segura, pues siempre se refugia en la distancia confortadora del sujeto) del contemplador, sino desde la ventana del jardín. De esta forma la mirada queda presa de la propia ficción de la tabla. Se trata, en fin, de una invitación a contemplar la escena desde la perspectiva que acaba con todas las perspectivas, desde la figura de la muerte: pues no otra nos parece el personaje que se asoma agazapado por la rejilla del jardín. Identificación arriesgada, sin duda, pues podría pensarse que se trata simplemente de la cara de un hombre ocultada parcialmente por las hojas del jardín; sin embargo, las sombras de los ojos, que semejan cuencas vacías, y de la nariz evocan demasiado las facciones de una calavera como para atribuirlo a un parecido casual. Encontraremos rasgos similares encontramos asimismo en otras obras: sobre el mástil de la *Nave de los locos* o en la cabeza del león en el *San Jerónimo en oración* de Gante. Si estamos en lo cierto, en la tabla que nos ocupa la muerte es el espectador de excepción de la escena. Advuértase bien: el testigo mudo que con frecuencia aparece en las obras del Bosco, generalmente un personaje meditabundo en actitud melancólica, resulta ser aquí la figura de la muerte (lo que no podemos pensar más que como *figura*), que ya no es el objeto del pensamiento sino el "sujeto", ciego y mudo (esto es la negación del sujeto), de la contemplación. Pero ¿qué es lo que se contempla desde este insólito "lugar" que es también la negación de todo lugar? A lo que parece, un banquete de



31



29



30



bodas, mas no cualquier banquete. Se trata de las bodas de Caná (*Juan*, 2, 1-10), y creemos que no es ninguna casualidad que el Bosco haya elegido el relato evangélico de la transformación del agua en vino como motivo de la composición. Pero no es el milagro, en cuanto ocasión para la manifestación de un poder sobrenatural, sino la transformación en sí lo que parece interesar al pintor. De hecho, la figura de Jesús ocupa un lugar marginal, desplazado a un lado de la mesa en forma de L<sup>131</sup>. El gran cáliz dorado que sostiene el misterioso niño que nos da la espalda quizás aluda al milagro de la transubstanciación: al misterio de la Eucaristía. Pero como siempre en el Bosco, el Bien, representado por el milagro en el banquete mágico de la vida, no estaría completo sin el Mal: detrás de las transmutaciones milagrosas se suceden una serie de cambios "demoníacos". Los puttos de los capiteles de la capillita gótica han cobrado vida y uno de ellos dispara una flecha sobre otro que se apresura a esconderse en una oquedad del muro. Se trata sin lugar a dudas de Cupido "el ciego", que aquí se ha quitado la venda. Recordemos con Panofsky que el Amor con alas y ojos vendados se impuso en el siglo XV como símbolo de la *cupiditas* o la sensualidad ilícita<sup>132</sup>: lo que puede indicar que la pareja de novios que celebra su boda -motivo central de la tabla- no va a consagrar su matrimonio a Dios sino al demonio: al mundo o la carne. Los invitados no parecen conscientes de los peligros de los manjares que se disponen a degustar: del pico del engañoso cisne, símbolo tradicional de la hipocresía (por su blancura que esconde una carne negra) pero también emblema de Venus y de la unión carnal<sup>133</sup>, sale una lengüeta de fuego; y de la cabeza de jabalí una sustancia sospechosa, tal vez veneno. El banquete está amenizado por las sensuales notas de la cornamusa, instrumento con connotaciones sensuales y malignas, y, cómo no, todo lo que ocurre lo contempla desde su atalaya en una de las columnas la siniestra lechuza. A excepción de María, la novia, Jesús y el

personaje meditabundo que se encuentra a la izquierda de éste, todos los convidados a la fiesta parecen ignorar, embebidos como están en los placeres mundanos, el milagro que está operando el Hijo del hombre.

Sin duda es posible hacer una lectura didáctica y moral del panel, tal vez a la luz, como sugiere De Tolnay, del conocido pasaje bíblico: «No podéis beber del cáliz del Señor y del cáliz de los demonios. No podéis participar en la mesa del Señor y en la mesa de los demonios»<sup>134</sup>. Se ha abundado en la idea, por lo demás obvia, del contraste entre la vida licenciosa y decadente del banquete, y la pureza de las personas sagradas y el milagro eucarístico. La tabla admite, como las otras obras del Bosco, este nivel de comprensión; sin embargo, una vez más, este enfoque a nuestro juicio excesivamente superficial se revela harto insuficiente para explicar la extraña atmósfera, densa e inquietante, que emana de la obra. Tales interpretaciones decididamente "ortodoxas" no dan cuenta del modo como se multiplican los detalles ni de la cohesión interna de éstos, que permanece oscura y ambigua. En el otro extremo nos encontramos las tesis de Fränger<sup>135</sup>, tan sugerentes como escasamente fundadas: para este autor la tabla representa las bodas heréticas de Almaengien (judío converso que ocupó un lugar relevante en la sociedad de 's-Hertogenbosch y presunto Gran Maestro de la secta herética de los adamitas o Hermanos del Espíritu Libre, según Fraenger) y lleva aparejada una significación astrológica: los personajes representan los "hijos" de la Luna. Afirmación esta última que no se puede descartar categóricamente, pues los banquetes degeneraban fácilmente en embriaguez, glotonería y desenfreno, vicios vinculados al temperamento flemático y característicos por tanto de los "lunáticos" -y a la vez de los saturninos, con los que aquéllos llegarían a asociarse-: propios, a fin de cuentas, de la locura humana, de esta condición permanente del hombre que el Bosco retratará después de

forma magistral en la *Nave de los locos*.

Sigamos por nuestra cuenta, empero, las propias trayectorias de este espacio imaginario y "mágico" que sólo puede habitar la mirada. Ésta nos lleva en último término al fondo de la escena, donde bajo una crucería gótica vemos la figura de un mago que, varita en mano, dirige el encantamiento que tiene lugar en la sala. Tanto este desconcertante personaje como el aparador no menos sospechoso ante el que se sitúa han suscitado las interpretaciones más diversas. Algunos autores no han visto en él más que un maestro de ceremonias y se han apresurado a citar algunas miniaturas del siglo XV que representan banquetes y en las que aparece un personaje similar con una vara en la mano<sup>136</sup>. Es posible que el Bosco conociera estos ejemplos; también lo es que se inspirara en ellos a la hora de componer la escena del festín; pero sólo podremos valorar el sentido específico de esta figura si la vemos en el contexto de otras semejantes que aparecen en la obra del Bosco: se trata en efecto de la imagen invertida de ese otro mago con chistera y varita que de espaldas a nosotros dirige la mascarada demoníaca en las *Tentaciones de San Antonio* de Lisboa. Quienes interpretan el personaje de la tabla que nos ocupa como un simple maestresala están olvidando el papel relevante -ya veremos hasta qué punto decisivo- que desempeña la figura del mago o "ilusionista" en la obra del Bosco: por ejemplo, en una obra muy próxima en el tiempo a la que en seguida haremos referencia, a saber: *El prestidigitador*. Sobre todo si tenemos en cuenta la estrecha ligazón que la Iglesia había establecido, sobre todo desde la segunda mitad del siglo XIII, entre la magia, la herejía y el diablo, lo que convertía al mago en una especie de agente o secuaz del demonio<sup>137</sup>. Algo parecía cierto: que el reino de las metamorfosis, que no es otro que el de la ilusión y el engaño y que ejerce en el Bosco tan irresistible seducción, pertenece al "diablo", "Gran Mago" de los disfraces y las transformaciones, antes que a Dios.

Pero encontramos en la tabla otro personaje aún más inquietante, tal es su poder expresivo que hechiza la mirada. Nos referimos al enigmático niño que da la espalda al contemplador y ofrece un cáliz a los esposos<sup>138</sup>. ¿El cáliz de la sangre derramada del Salvador? ¿el cáliz de la muerte de Dios hecho hombre, por tanto? ¿el de la muerte vencida, en todo caso? Pero he aquí que la Muerte, que hemos reconocido en el descarnado testigo de la escena que acecha desde la reja del jardín, no ha dejado de estar presente en ningún momento ("presente" como pueda estarlo una ausencia); es más: se diría que fija sus cuencas vacías en la majestuosa, pese a su tamaño, figura del infante. Sólo este testigo parece ver el rostro del niño, oculto para siempre a nuestra mirada: pero se trata de un testigo ciego, que jamás podrá desvelarnos el secreto mejor guardado del Bosco. Nos deja tan sólo la patentización de su presencia misteriosa: la presencia paradójica -por cuanto es presencia de una ausencia, ausencia de rostro- de un niño que embarga nuestra atención con su vestido verde oliva hasta los pies, su banda blanca anudada a un costado y la melena áurea tocada con una corona de flores, posiblemente las mismas flores que se esparcen por la mesa de los comensales: ¿los pétalos arrancados de la vida o el tiempo, tal como aparecen asimismo en los paneles central (sobre la mesa-altar preparada para la misa negra, burla demoníaca de estas mismas Bodas de Caná o, tal vez incluso, de la Última Cena) y derecho (en la mesa con mantel preparada para comer en la que vemos el pan y la jarra de vino, de cuyo interior sobresale una pata de cabra o macho cabrío) de las *Tentaciones* de Lisboa? Junto al niño vemos un pequeño y suntuoso sillón o trono dorado frente a frente con Cristo. «¿No podemos ver en esta figura [en la del benjamín] -se pregunta De Tolnay- una alusión a la joven Iglesia y a la Eucaristía de la misa consumada por un sacerdote que es Cristo mismo?»<sup>139</sup>. Tal vez; mas también es posible que la faz de Dios empiece a ocultarse ya aquí. Quizás en esta obra todavía de juventud la fe del Bosco en el

Cristo Salvador conserve parte de su fortaleza, antes de que los "demonios" de la muerte se apoderen definitivamente de su fantasía atormentada, antes de que su obra comience a beber no ya del cáliz del Señor, sino de la escudilla del "diablo". Mientras tanto la media luna hace su primera aparición, aquí sobre el pecho del cisne, símbolo éste del engaño y la hipocresía, por tanto de la herejía y de las maquinaciones del "Maligno"; la media luna, otra de las figuras emblemáticas del Bosco, que después tomará una significación más general, precisamente como bandera del infiel o marca del descreimiento que ondea en el mástil de esa Nave de los locos, que es la de la humanidad que marcha despreocupada, a la deriva, sin que la Fe le marque el rumbo y sin que la Esperanza aporte en el ocaso un horizonte de trascendencia. En este banquete de bodas, ¿quién atiende ya al milagro de Jesús? María ha intercedido ante su Hijo por los hombres: «No tienen más vino», le dijo (tal es el significado simbólico que se dio al episodio evangélico en la Edad Media: la petición de María se interpretó como la intercesión de la Virgen por la humanidad<sup>140</sup>); pero, ¿quién se ha hecho merecedor de este vino que es la sangre derramada del Salvador? Los invitados al trágico festín de la vida permanecen hechizados por la magia del mundo, absortos en el juego diabólico de las ilusiones.

#### B.- El prestidigitador

El Bosco vuelve una y otra vez sobre la magia y la ilusión, pero en ninguna obra más expresamente que en *El prestidigitador* (Saint-Germain-en-Laye, Museo Municipal) (fig. 30)<sup>141</sup>. De nuevo el carácter insólito de esta tabla en la que se representa un tema sobradamente conocido y tipificado en la época radica en la ambigüedad característica de la obra bosquiana. Antes todo, ¿quién mejor que el pintor para comprender la trama "diabólica" de la ilusión? ¿quién

mejor que aquel que vive la pintura y conoce por su arte el poder de sugestión y engaño de las imágenes? Máxime cuando, como en el caso del Bosco, la ilusión se comprende como la esencia de un mundo que se vive como escenificación y "figuración". En la cosmovisión de nuestro artista las formas de este universo gratuito y quebradizo son tan fluidas, cambiantes e inconsistentes como las máscaras del "diablo", y en el fondo tan "irreales" como éste. La desfundamentación o nihilidad esencial, como de "sueños", las hace parecer lo que no son, o para ser más exactos, nunca son lo que son porque en realidad no hay principio de identidad que las avale. Sólo así se explican las incesantes metamorfosis de los universos "pandemónicos" o imaginarios del Bosco. Esta falta de consistencia se manifiesta en el hombre como inconsciencia y falta de resistencia interior. Bosch lo expresa con inhabitual concisión y contención figurativa en *El prestidigitador*.

En la escena un mago o ilusionista, que reconocemos por el sombrero alto y los accesorios propios de su oficio, mantiene embobado a su público. Observamos un esquema compositivo que se repite más tarde en las *Tentaciones de San Antonio* de Lisboa. En ésta, sobre una especie de tarima a modo de escenario, un mago con chistera está separado de la masa caótica de los demonios que invade al santo. En *El prestidigitador* las figuras humanas están situadas de perfil, según el gusto del gótico tardío, pero nunca como en esta tabla se ha establecido tal «equilibrio paradójico entre el personaje aislado del escamoteador y la muchedumbre larval que tiene bajo su encantamiento»<sup>142</sup>. Lo cual concuerda con la significación general que el artista parece haber querido dar a su obra: «no se trata -añade De Tolnay- de muchos individuos formando una muchedumbre, sino de un ser de muchas cabezas, una especie de hidra paradójicamente dócil que reacciona de un modo a la vez complejo y uniforme bajo la voluntad del escamoteador», esto es «la humanidad abandonada y sin defensas a los irrisorios encantamientos»<sup>143</sup>. Vemos, en efecto, cómo el Bosco aborda

en esta tabla con buenas dosis de humor en los detalles más o menos anecdóticos el tema del fraude y el engaño, arremetiendo contra crédulos e ilusos. El prestidigitador mantiene hechizada a la asamblea, la cual contempla cómo de la boca de un bobalicón se ha hecho salir una rana: la rana de la credulidad<sup>144</sup>. Aquí el ingenuo es doblemente engañado: por el escamoteador y por el pillo que aprovecha su embelesamiento para robarle la bolsa. Sobre la mesa, un juego de manos de todos conocido: el de los vasos en los que se esconde una bola, que la "víctima" tiene que descubrir. El señuelo siempre es el mismo en este engaño tan viejo como el hombre: la vanidad y la codicia del que prueba suerte. Es posible que el Bosco conociese un escrito holandés publicado en 1483, *Gesten der Romeynen*, cuyo primer capítulo intitulado «Van die inghevinghe ende temptacie des duvels doer tijtilic goet» («De la sugestión y la tentación del demonio por medio de los bienes terrenos») contiene una alegoría moral en la que se comparan los bienes de este mundo con el susodicho juego: el mundo nos engaña como el escamoteador; se aprovecha de nuestra codicia para tentarnos con el vano objeto de nuestro deseo; nos afanamos en conseguirlo como si nuestra vida dependiera de ello, pero a la postre, cuando levantamos la copa o el vaso, no encontramos nada salvo la futilidad de nuestros anhelos<sup>145</sup>. Codiciar y apegarse a los bienes terrenos -tan fútiles como el heno- no es muestra más que de insensatez y locura humanas. Ahora bien, ¿pueden todavía los hombres - esos **hombres** que pululan por los mundos cerrados del Bosco- aspirar a otra clase de bienes, o, por el contrario, están irremisiblemente perdidos: perdidos en este mundo por cuyo horizonte ya no despunta otro?

Al Bosco le fascina, no obstante, esta ilusión, este engaño. En sus obras desfilan una tras otra las manifestaciones falaces del demonio y de la herejía, y lo hacen bajo los más variopintos y seductores disfraces. Le interesan sobremanera los cambios naturales

y antinaturales, y se interroga continuamente en sus obras por los secretos mecanismos de las transformaciones e inversiones (que son al mismo tiempo los secretos mecanismos de la tentación y el pecado) entre los distintos reinos de una naturaleza crecientemente "demonizada"; se pregunta aquí por la trampa de la que se sirve el escamoteador para trocar las bolas, y, en suma, por las artimañas que utiliza el Mago más poderoso y tramposo de todos, el *Diablo*, para tentar a los crédulos mortales. Y se sirve de las formas envolventes - aquí de los recipientes, vasos o copas- para ocultar el secreto de las metamorfosis: el misterio del engaño. Acaso *El prestidigitador* no pueda entenderse como una simple alegoría moral ni como mera sátira o burla de los ingenuos. ¿Dónde está la bola? Los vasos ocultan en realidad el secreto del juego de la imaginación; pues, ¿qué persigue este "iluso" -este iluso que somos un poco todos nosotros-, la bola o la imagen que él tiene de la bola? Como veremos al hablar de ese espacio del deseo que es el panel central del *Jardín de las Delicias*, nuestra "potencia apetitiva" no busca en realidad el objeto mismo sino su "fantasma".

El Bosco denuncia la ilusión, pero queda prendado de ella. Denuncia incluso la ilusión de su arte, la "mentirosa" pintura, al cerrar el horizonte de la composición con un sólido muro paralelo a la misma: acaba así tajantemente con el efecto de profundidad que se veía anunciado en la gran mesa del primer plano, construida según los cánones de la perspectiva lineal. En otras palabras, en un momento en que sus contemporáneos se afanaban en construir artificialmente una ilusión de realidad, el Bosco, en una obra que habla de engaño e ilusión, muestra su pintura como lo que es, ilusión y engaño. La tabla del Bosco cierra el *fondo*, y cuando no lo hace lo problematiza: así, en las *Bodas de Caná* ha puesto en el último plano precisamente al agente de la ilusión; en los grandes paisajes disuelve las formas en las lejanías azuladas o atmosféricas que borran los contornos; y ¿no



transforma, como veremos, las figuras mismas en fondo en esa composición de "sólo cabezas" que es el *Cristo con la cruz de Gante*? El prestidigitador -es decor, el que se distancia de la masa lela y amorfa a la que seduce con su encantamiento- lo sabe bien: como el pintor -después de todo otro "ilusionista"-, juega con las apariencias; comprende que, cuando nada es en realidad lo que parece porque nada es realmente nada, *todo es posible* por la sugestión, incluso las más increíbles y asombrosas transformaciones. Tales son las ventajas de la ausencia de un "fundamento" o *fondo real*. Como la tabla que colorea el pintor, el mundo no alcanza más allá de la dimensión de su apariencia. Con el *¿dónde está la bola?* del juego de los vasos, se advierte ya el doble juego del engaño y el desengaño: la "verdad" del *saturnino* (que, como el escamoteador en la tabla del Bosco, está condenado a distanciarse de la crédula seguridad de la "masa", y a permanecer insalvablemente solo) que reconoce la apariencia como apariencia, sin que nada más aparezca salvo la nada o desaparición misma.

Los mortales inconscientes que el Bosco no se cansa de retratar precipitándose al abismo *sin saberlo* -y éste es su mayor "pecado", pues de su destino ya no hay quien los salve-, están ciegos. Pero ¿no produce ceguera también la extrema lucidez, ese paroxismo de claridad que no se distingue ya de la locura de quien ha descendido, como Orfeo, al «Infierno musical»? También el ilusionista está ciego, como vemos en el extremo inferior izquierdo de la tabla central del Carro de heno, donde un prestidigitador, designado como tal por el típico clac o sombrero alto, es guiado por un lazarillo<sup>146</sup> (**fig. 16**). A su lado vemos a unos personajes que pertenecen a la misma clase marginal: unos gitanos, un truhán sacamuelas y el bufón tocando la cornamusa, todos ellos pertenecientes al tradicional grupo de los hijos de Saturno y claramente separados del resto de los personajes de la escena principal, entregados con avidez a la vorágine del heno. No faltan los

animales de Saturno: el perro y el cerdo; y aun llamaríamos la atención sobre un último detalle: la proliferación en tan corto espacio de niños pequeños, hasta cuatro, si contamos los tres de las gitanas y el que transporta el prestidigitador en su capucha. La abundancia de niños no parece ser casual: ¿se trata quizás de una alusión a las víctimas de la inmolación saturnina? No podemos afirmarlo; tal vez sean los hijos de los que ahora se precipitan sobre el carro de heno (el carro de la vanidad, que es también, como vimos, el carro del *triunfo* del Padre Tiempo), los que se precipitarán mañana en la carrera desenfrenada de la vida.

Volviendo, en fin, al mago del primer plano de la tabla central del *Carro de heno*, podemos preguntarnos si se trata sólo de un viejo guiado por un lazarillo -por un niño, imagen, al fin y al cabo, de la ignorancia-, o si en realidad lo que vemos es al viejo ilusionista cargado de años y de experiencia aleccionando al muchacho sobre el espectáculo de la vida, sobre el juego voraz de las ilusiones y los deseos. De nuevo se cierne el misterio y ese niño, que tanto nos recuerda al niño oficiante de las *Bodas de Caná*, vuelve a darnos la espalada. Es, al menos, tan misterioso como la inquietante lechuza que surge del cesto de *El prestidigitador*.

#### II.2.7. *La nave de los locos*

«Oh mort, vieux capitaine, il est temps!  
levons l'ancre!»

(Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, «La Mort»)

El carro, como la barca, representa en el Bosco el vehículo de la existencia: de la existencia injustificada y "culpable". La humanidad insensata -tal es la imagen que hemos visto en las obras del pintor- vaga desesperadamente por el piélago de las pasiones y el sinsentido. Su navegación es insegura, su travesía arriesgada e

incierto. Ni siquiera la barca de Pedro ofrece ya garantías suficientes: esa nave de casco invertido que es la Iglesia empieza también a zozobrar. La nave de los locos se convierte de esta manera en la época de Jerónimo Bosch en el símbolo por excelencia de la travesía a la deriva de los mortales: sin rumbo fijo, sin centro ni puertos seguros a los que arribar, siempre a punto de zozobrar en el Océano proceloso de la existencia, en el naufragio de los valores eternos. No hay promesa de que nuestro agitado viaje acabe en la tranquilidad de un buen destino, a no ser la mortal tranquilidad del naufragio final. ¿Qué sentido tienen entonces los mil peligros, los escollos, las fauces de los monstruos que tenemos que sortear, si a la postre todo habrá acabado? Tal vez ninguno, salvo el de la navegación misma, no ya como tránsito o como medio, sino como finalidad en sí: tal es el concepto subyacente a la *stultifera navis*, la nave en la que los hombres se embarcan en un viaje sin retorno, en una navegación que, como apunta Cirlot, no es una epopeya (al estilo de la *Odisea*) porque no hay «regreso» («a la esposa, al hogar, a la patria»... no hay regreso al origen). Por este motivo, añade dicho autor, la *stultifera navis* «suele representarse con una mujer desnuda, una copa de vino y otras alegorías de los placeres terrenos»<sup>147</sup>. Atributos que no faltan en la *Nave de los locos* que se conserva en el Louvre (**fig. 31**). No es ésta ciertamente la barca fuerte y segura de la Iglesia, según metáfora popular en la Edad Media, la nave tripulada por prelados y clérigos conduciendo a salvo su "cargamento" de almas hasta el puerto de la Gloria eterna; no es la barca en la que los creyentes se acomodan para vencer las tentaciones de este mundo, y cuyo mástil -como el de la simbólica nave de la religión que encontramos en el *Peregrinaje de la vida del hombre*, de Deguilleville<sup>148</sup>- simboliza el crucifijo, que es reemplazado en la obra del Bosco por el *Maypole* o árbol de Mayo de las fiestas de la primavera, caracterizadas por la relajación de las costumbres y la

licencia moral, que afectaba no sólo a los laicos. Por el contrario: se trata de la entrega frenética y confiada a los placeres mundanos, como si, apurando la vida en tales excesos, este momento fuese a ser el último. Los tripulantes ignoran o al menos no parece preocuparles la precariedad e inestabilidad de la embarcación. En la pequeña tabla del Louvre «Una ligera asimetría en el triángulo formado por los personajes y la inclinación del árbol de Mayo, el cual sirve de mástil a la embarcación, crean una impresión de fluctuación, de balanceo incesante»<sup>149</sup>. El propio estilo de la pintura confiere a la escena una inconsistencia que acentúa su carácter delirante: no atiende a los volúmenes -lo único que podría darle alguna solidez-, sino al color emocional de la atmósfera y de los personajes -logrado mediante el contraste entre los grises claros y fríos de los personajes principales y los tonos cálidos del resto de las figuras-, como observa De Tolnay «meras siluetas planas, sin modelar, que se recortan sobre el fondo verde de los follajes y del paisaje brumoso, en el horizonte impreciso»<sup>150</sup>. No hay duda, por lo demás, de que este "cascarón de nuez" va a la deriva: el piloto ha abandonado el gobierno de la nave para participar en la francachela.

Pero ¿quiénes son, en realidad, estos personajes? El motivo de la tabla, ¿se refiere efectivamente a una nave de los locos? Porque si tienen razón los comentaristas que ven en ella sólo un fragmento de un conjunto del que formaría parte también la *Alegoría de los placeres* (Yale, University Art Gallery), entonces habría que replantearse la lectura de la tabla y concluir, con Marijnissen, que la *Nave de los locos* lleva un título incorrecto<sup>151</sup>. Pero estos autores no explican el motivo más importante de la tabla: la presencia de la barca; y parecen por otra parte obviar o ignorar el peso de una sólida tradición histórica que justifica el título y el tema de la *Nave de los locos*. Además, ¿de qué pecado capital se trataría? ¿de la gula quizás? Los alimentos que aparecen son demasiado frugales para ver en

ellos una alegoría de la glotonería (si bien es cierto que las cerezas representan la fugacidad de los placeres, motivo que volveremos a encontrar en el panel central del *Jardín de las Delicias*). De la embriaguez, en todo caso, pero para indicar con esta alusión la locura y la inconsciencia de los seres humanos. La presencia entre la alocada tripulación de un fraile y una monja (cantando cual pareja de enamorados en un jardín medieval del amor, donde la música a menudo se convertía en preludio del sexo) se puede explicar como una sátira, por lo demás muy frecuente en la época y acorde con el clima pre-reformista de la llamada «devoción moderna», de las costumbres depravadas del clero, y en particular de las ricas órdenes mendicantes, que han abandonado la barca de la Iglesia descuidando la salud de las almas<sup>152</sup>. Pero ver en la tabla del Bosco *solamente* una sátira moral, la cual no termina nunca de desprenderse de cierto carácter anecdótico y superficial, es despojar a la obra de su problemática más profunda y universal. Para aproximarnos a ella conviene, en primer lugar, remitirnos a las fuentes históricas y literarias del tema en cuestión.

La Nave de los locos era ya un lugar común en la literatura de la época. Sebastián Brandt había embarcado en ella a avaros, intemperantes, necios, doctores, pedagogos y clérigos mendicantes, en su célebre *Das Narrenschiff*, publicada por el autor originalmente en dialecto estrasburgués, en Basilea, el año 1494, y traducida pronto a varios idiomas<sup>153</sup>. De Tolnay sugiere que el tema de la tabla está inspirado en el penúltimo capítulo de la obra de Brandt, donde se lee: «Nosotros erramos en busca de puertos y de orillas/ y no podemos jamás tocar tierra/ Nuestros viajes no tienen fin/ pues nadie sabe dónde abordar/ Y así el reposo se nos aleja día y noche»<sup>154</sup>. Pero el tema es más viejo y lo encontramos en la literatura didáctica del siglo XIV, que Jacop van Oestvorem retoma en su poema *La Nave azul*, de 1413. La "Nave azul" fue en realidad una especie de cofradía "alegre" que,

con ocasión de ciertas procesiones como las del martes de Carnaval, se reunía para burlarse y criticar a los grandes de la tierra<sup>155</sup>. Por su parte, Gauffreteau-Sévy recuerda esas «Fiestas de los locos» organizadas por las cámaras de retórica y que fueron muy frecuentes en Brabante, cabalgatas en las que desfilaban carros satíricos y burlescos «donde los locos con plumas y cascabeles son los personajes principales»<sup>156</sup>. Tal vez el Bosco se inspirara en el recuerdo de estos "navíos" populares, y también en esos otros «navíos novelescos o satíricos» como el de Brandt. Pero como señala Foucault en el primer capítulo de su excelente *Historia de la locura*, titulado precisamente «*Stultifera navis*», hubo una nave de los locos real, «ya que sí existieron estos barcos, que transportaban de una ciudad a otra sus cargamentos insensatos»<sup>157</sup>. Ciertamente el navío del Bosco tiene un componente altamente simbólico (de manera que no podría entenderse al margen de los mencionados textos literarios), pero hay que pensar que antes que un motivo didáctico o moral, se trata de un suceso real, y quizás fuese éste el que sedujo primeramente al pintor. Y aquí hay que echar mano del talante propio de las imágenes -irreductible a cualquier didactismo o universo del discurso-, y de las preferencias "figurativas" del artista. No nos debe extrañar que quien ha mostrado un indudable interés por los mutilados y los contrahechos, se interese también por esos otros "monstruos" humanos que son los locos, los locos "de verás", seres marginados y marginales donde los haya, figuras del margen y del desequilibrio. La presencia del deforme bufón y el propio comportamiento de los pasajeros, que aparecen bajo la bandera de la media luna (símbolo asimismo del descreimiento y la insensatez), parece confirmarlo: se trata de "lunáticos", de hombres que han perdido el juicio. Después de todo, ¿qué mejor manera de representar la loca humanidad que retratando a los locos mismos? Es posible que el Bosco hubiese contemplado personalmente tan singular botadura, y que después siguiera con sus ojos el navegar tranquilo de

este «extraño barco ebrio» por los canales de su Holanda natal. El espectáculo, al parecer, era relativamente frecuente en Renania y los Países Bajos. Se creía que de esa manera se expiaba un mal más peligroso que la lepra, pues suponía no sólo el quebrantamiento sino el cuestionamiento mismo de la razón del mundo y de la fe de Dios. De ahí que se excluyera de las ciudades a los temibles portadores de tan maligna enfermedad, condenando a los locos -cual chivos expiatorios- a una existencia errante. Por entonces resultaba normal, escribe Foucault, que «Las ciudades los expulsaran con gusto de su recinto; se les dejaba recorrer los campos apartados, cuando no se les podían confiar a un grupo de mercaderes o de peregrinos»<sup>158</sup>. Seres errantes, saturninos, como los vagabundos y los mendigos que pinta el Bosco, que hacen de su vida un viaje a ninguna parte: un viaje y *nada más*. A veces confiados a los barqueros, o simplemente abandonados a su suerte, dejados a la corriente del río: ¿qué mejor metáfora que ésta, el fluir del río o el ir a la deriva en el mar, para un *existir* que es un errar continuo, un perpetuo peregrinaje, pues no pertenece por esencia a un lugar *fijo*? Ni siquiera el acceso a las iglesias les estaba permitido a los locos (aunque sí recibir los sacramentos): no puede mantenerse sino fuera del orden, en sus límites o en sus fronteras, lo que cuestiona todo orden. ¿Por qué se asocia la locura al agua y no a la tierra firme de las ciudades, sólida y segura? Foucault lo explica muy bien:

Encerrado en el navío de donde no se puede escapar, el loco es entregado al río de mil brazos, al mar de mil caminos, a esa gran incertidumbre exterior a todo. Está prisionero en medio de la más libre y abierta de las rutas: está solidamente encadenado a la encrucijada infinita. Es el Pasajero por excelencia, o sea, el prisionero del viaje.<sup>159</sup>

La vida como un incierto peregrinaje: he aquí el tema que se repite insistentemente en el Bosco. El mortal, condenado siempre como Saturno a huir al Lacio, condenado por su naturaleza al no reposo. Y esta navegación llena de visicitudes, este surcar en una cáscara de nuez

la vastedad del mar sin fondo, ¿no pone en peligro la fe en Dios y en todos los vínculos firmes que nos atan a la "patria" o lugar de origen? ¿no es ésta ya una forma de entregarnos «al Diablo y al océano de sus argucias»? Si la locura, como apunta Foucault, «es como una manifestación, en el hombre, de un elemento oscuro y acuático, sombrío desorden, caos en movimiento, germen y muerte de todas las cosas, que se opone a la estabilidad luminosa y adulta del espíritu»<sup>160</sup>, no es extraño que la demencia se asocie en época del Bosco con las potencias demoníacas, y que, por lo mismo que el cuerdo es el probo, el virtuoso o el piadoso, el loco encarne por el contrario la impiedad, el vicio, la perversión.

El loco es el personaje ambiguo que recuerda al cuerdo su caracter ridículo, la pequeñez y la vanidad de los hombres, pero también la antigua sinrazón del mundo, la posibilidad de un absurdo que nos horroriza. Las obras del Bosco no están construidas -no pueden estarlo ya- como un sermón dominico, como la admonición de un sermón medieval que nos estuviera diciendo: «He aquí vuestra vida, vuestros vicios, la vanidad de vuestros placeres. ¡Desgraciados!, ved lo que os espera en el infierno» (Gauffreteau-Sévy). En la tabla del Louvre no nos dirigimos hacia la Narragonia, o país de los locos de Brandt, puesto que ya estamos en ella. «Jamás el pesimismo de las sátiras más dolorosas -escribe con profunda agudeza Marcel Brion- habría inventado esta síntesis de la absurdidad de la vida»<sup>161</sup>. Porque ante la muerte todo se torna ilusión y locura. El mismo Árbol de la Ciencia<sup>162</sup> no es más que un mástil inútil en tan precaria embarcación. Una banderola rosácea, con la media luna, ondea en él como signo de la impostura. Y en lo alto, entre el follaje, como coronando la insensata escena, el habitual testigo mudo: ¿es una lechuza como parece, o se trata más bien, como quiere Demonts<sup>163</sup>, de la cabeza de la muerte? Si miramos con los ojos entornados, no hay duda de que el juego de luces y sombras evoca los rasgos de una calavera. Es cierto que se echaría de menos



la ausencia del búho o la lechuza en una obra del Bosco. Pero aunque se tratase del animal de Satuno, tal identificación no excluiría la otra: la ambigüedad propia de las imágenes bosquianas jugaría aquí con la asociación que hemos señalado entre el búho -o la lechuza- y la muerte. Ave nocturna, solitaria y "melancólica", asociada con la luna, el frío y los presagios de una muerte próxima, sus grandes ojos -negros y profundos como cuencas vacías- tienen similitud con los de la calavera. La lechuza: ave de la misteriosa Atenea, del saber por tanto, pero del saber frío y reflexivo (como veremos, no del saber representado por el águila, animal solar, sino del "lunático" y "melancólico"). El búho: animal consagrado al mutilado Hefesto y a todo el gremio de los herreros, que hace de intérprete de Átropos, la Parca que corta los destinos humanos<sup>164</sup>. Los ojos del ave nocturna recuerdan los invisibles ojos de la calavera: te ven, pero no te miran, perdidos en la profundidad infinita de sus cuencas vacías. La lechuza y la muerte; la muerte y el loco. El bufón, cuya mirada errante se pierde en la embriaguez de la copa de la locura de los hombres, representa aquí la inconsistencia y la inconstancia frente a la resistencia, la dispersión frente a la permanencia, lo demoníaco frente a lo divino: se erige, como luego veremos, como antítesis "diabólica" del eremita. El bufón de corte (que en la tabla del Louvre se distingue inequívocamente por la indumentaria extrafalaria, las orejas de asno y la "porra" con los rasgos de un rostro humano, posiblemente los suyos) representa la inversión del rey (como la Luna es la inversión del Sol): la inversión del orden. Irreverente e irónico, sólo al loco le está permitido burlarse de todas las normas; únicamente él puede hablar gravemente de cosas vanas o fútiles, y a la ligera de los asuntos más graves: pues sólo él vive en el margen, en la diferencia. Su anormalidad física (son con frecuencia enanos o jorobados, como el bufón de la *Nave de los locos* bosquiana) delata sus taras morales, pero tanto aquélla como éstas no son, al fin y al cabo,

sino la expresión de una misma deformidad radical. Porque el loco no cesa de recordarnos, con su insensatez, nuestra propia insensatez; no deja de hacernos evidente, con su vida deambulante y descentrada, nuestra propia errancia e inconsistencia. Es significativo que el último de los arcanos mayores del Tarot (en el que reconoceremos, con Combe, una posible fuente de inspiración: obsérvese el parecido de esta figura con la del *Hijo Pródigo*), El Loco, posea un nombre, pero carezca de número: ¿se indica tal vez con esto su permanente errancia, que no le permite fijarse a ningún lugar determinado, como el actor que esconde detrás de la máscara su propia nada o ausencia de identidad? Quizás la máscara que lleva el bufón en esa porra a modo de cetro, no esté indicando otra cosa<sup>165</sup>. Significativamente también El Loco y La Muerte son los únicos personajes que están *en marcha* en el Tarot: La Muerte, que aparece como el *Otro* complementario de El Loco, pues posee, a diferencia de éste, un número, el último y más nefasto número de los arcanos mayores, el XIII, pero carece de lo que aquél en cambio poseía: un nombre. Es decir, por su carácter postrero e inevitable tiene un lugar asignado (el último lugar, el que termina con todos los lugares), pero permanece innominada: no se puede dar nombre a lo que significa la ausencia de todos los nombres, el silencio. Se ha preguntado si el nombre del Loco en el Tarot de Marsella, *Le Mat*, viene del juego de ajedrez, de dar jaque mate («*faire échec et mat*») al rey<sup>166</sup>. En tal caso, El Loco, ataviado en el Tarot marsellés con las típicas prendas del bufón, sería quien da mate al rey, cuya inversión representa. Por otra parte, se ha señalado el posible parentesco de *Le Mat* con el persa *mat*, muerto, y con el italiano *matto*, que significa loco<sup>167</sup>. En todo caso, los vocablos «*Mat*» y «*Mort*», muerte en francés, guardan similitudes notorias. Aventuremos por nuestra cuenta una hipótesis más: si añadimos en la vocal un acento circunflejo, ¿no resulta *mât*?, que en francés significa palo o mástil de un barco, una alusión al mástil de la nave de los locos,

sobre la cual -en la tabla del Bosco- la lechuza-calavera nos contempla? Sea como fuere, la presencia del loco, del insensato, revela una ausencia, la ausencia de un orden de sentido, y en último término deja patente por la diferencia que encarna, la verdadera fuga de sentido, aquella que tan pronto olvidan los verdaderos insensatos: la posibilidad y la amenaza de su fin.

La nave de la obra del Bosco va a la deriva. Desde tiempos inmemoriales el río se ha llevado, junto a "demonios" y enfermedades, los cuerpos de los muertos. El transporte de las almas en la barca de los muertos -una constante imaginaria que encontramos en las distintas culturas y civilizaciones- no es más que un trasunto de este primer cargamento macabro. Primero fueron, al parecer, troncos huecos (he aquí probablemente el origen de los llamados árboles de la muerte), en los que se introducían los cadáveres para después arrojarlos al río: fue el comienzo, al decir de Bachelard, de la «interminable ensoñación de la muerte»<sup>168</sup>. Después de todo, se pregunta el escritor francés, ¿no es el ataúd una reminiscencia de aquellas barcas de la muerte? Terrible «ensoñación» del lado "oscuro" del alma cuando aún no se disponía para los difuntos de una morada en la tierra para ser visitada por los vivos: cuando la muerte era aún la «muerte total», evidenciada como la diferencia absoluta, «la muerte sin recursos» abandonada al río mugiente para a la postre acabar confundándose en las aguas del mar. Si se ha comparado la muerte con un viaje y cada partida con una muerte, si «el adiós al borde del mar es a la vez el más desgarrador y el más literario de los adioses»<sup>169</sup>, es tal vez porque algo de esta imagen está arraigado en lo más profundo del ser humano, un hondo temor y una profunda repugnancia ante el trágico, ineluctable, destino humano. Entonces se confiaba en que el mar o el río se llevase lo más pronto posible la perturbadora presencia del cadáver; hoy se espera que encerrándolo en cómodas ciudades o necrópolis (a veces ni siquiera extramuros de la ciudad, sino

integradas, a modo de jardines o zonas de esparcimiento, dentro de los modernos recintos urbanos), el muerto va a dejar de molestar al vivo. Pero aun en nuestro contemporáneo reino de la in-diferencia, no dejan de conmovernos los conocidos versos del poeta Jorge Manrique («Nuestras vidas son los ríos que van a parar a la mar/ que es el morir...»); no deja de amenazarnos, apenas protegidos por las barreras de la inconsciencia, la presencia maléfica de *los otros*: maléfica por cuanto *los mismos* no pueden asimilarlo, tan terribles son los muertos para los vivos. Tal vez la Vida nunca haya podido creer realmente en la Muerte, como se ha dicho, pero la evidencia del cadáver exigía del hombre tomar medidas: una de ellas fue exhumarlo, pero enterrándolo siempre se corría el riesgo de una contaminación del suelo por la presencia de un ser extraño que, cual era el caso asimismo de los nacimientos anormales tenidos generalmente por maléficos, «no pertenece a la fecundidad normal de la tierra», como dice Bachelard; se podía entonces purificarlos mediante el fuego o colocarlos sobre el agua en un esquiife o un barco «destinado a zozobrar»<sup>170</sup>.

Si el loco es todavía el otro, pues aún conserva su carácter personal, el muerto encarna la otredad. Frío y pesado, representa lo inhumano -siendo, no obstante, la otra cara de lo humano-, antes aludido por los atroces tormentos del infierno que por los goces beatíficos -demasiado humanos, al fin- del cielo. Por ello el «sendero de partida en el agua» no tarda en convertirse en negra laguna helada o en torrente infernal. La vida no puede imaginar la muerte; de ahí que los muertos continúen retorciéndose llenos de vitalidad en el único lugar posible habilitado para ellos: el infierno. El viaje de la muerte (la muerte in-terminable) es eterno:

Todo lo que la muerte tiene de pesado, de lento, está también marcado por la figura de Caronte. Las barcas cargadas de almas están siempre a punto de zozobrar. Asombrosa imagen en la que sentimos que la Muerte teme morir y el ahogado sigue temiendo el naufragio. La muerte es un viaje que nunca termina, una perspectiva infinita de peligros. El peso que sobrecarga la barca es tan grande porque las almas

son defectuosas. La barca de Caronte se dirige siempre a los infiernos. No hay barquero de la dicha.<sup>171</sup>

El barquero de la muerte es lento y pesado, como Saturno. Y el Bosco no puede sino contemplar, acaso con gesto melancólico, la marcha inconsciente del «que navega -en palabras del propio Sebastián Brandt- en la nave de los locos y se dirige hacia el infierno riendo y cantando», sin saber que «en la barca no estamos más que a tres dedos de la muerte»<sup>172</sup>.

La barca de los locos se convierte de esta manera en la gran imagen de la existencia: esa nave que, cual un espejo (el espejo de la locura) representa el «lugar de tránsitos»; y ¿qué mejor que esta «vana oquedad» para transportar la «gran vanidad del mundo»<sup>173</sup>? En la tabla del Bosco vemos el agua opaca y sombría; el cielo -observa Brion- vacío; la tierra, hostil. Las pequeñas figuras de esta *Nave de los locos* recuerdan los del *Carro de heno*, obra aproximadamente de la misma fecha: «sin volumen, sombras de un mundo sin peso», escribe Combe<sup>174</sup>. No parece haber reposo ni esperanza para estos locos que son ya, antes de que una tempestad o una ola violenta haga pedazos el frágil cascarón de la existencia, meras sombras o reflejos de sí mismos. Por otra parte, no es posible desligar el bajel lunático de esas barcas "azules" y desvencijadas, también a la deriva, que sirven de apoyo inestable al Hombre-árbol, tanto en los dibujos preparatorios como en la versión definitiva que aparece en el «Infierno musical» (**fig. 32**). En un dibujo que se conserva en Dresde y que representa una *Escena infernal*<sup>175</sup> (**fig. 33**), vemos un gigantesco monstruo de apariencia humana que ha extraído las piernas por el casco roto de un barco en llamas. Se diría que el navío no es aquí un añadido extraño sino que alude al cuerpo mismo del hombre. ¿los mortales que, identificados con el bajel de su incierto viaje, se consumen en las llamas de su propia locura?

En la obra del Bosco no parece haber salvación para los hombres;

no hay ya fuego regenerador ni aguas que purifiquen a la raza humana. «Y como fue en los días de Noé, así será también en los días del Hijo del Hombre. Comían, bebían, se casaban [...] hasta el día en que Noé entró en el arca; y vino el diluvio y los hizo perecer a todos» (*Lucas*, 17, 26-27). Comen y beben despreocupadamente los mortales en la barca de los locos; no saben que tal vez esté próximo el cataclismo, justamente en el momento en que está más desarraigada su fe y descuidada su alma. Y no hay otra arca de Noé que salve al género humano. El mundo se ha vuelto loco, tanto como antes del diluvio; pero la nave de los tiempos no embarrancará ya sobre la cima del monte Ararat, sino en las aguas cenagosas del infierno; y de la nave no saldrán los hijos de Noé con sus esposas y las parejas de animales que perpetúen la vida sobre la tierra, sino una caterva de demonios inclasificables. En el llamado *Tríptico del Diluvio* (Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen)<sup>176</sup> (**fig. 34**) aparecen enfrentados «El mundo malvado» (panel izquierdo), un campo desolado poblado por sabandijas inmundas y monstruos antediluvianos, y «El mundo después del diluvio» (panel derecho), un ondulante paisaje en grisalla purificado por la acción de las aguas y en el que vemos descender del arca las simientes de la nueva vida. Ahora bien, como en el «Paraíso terrestre» del *Jardín de las Delicias*, se hallan aquí ya presentes las semillas del mal. Porque con la estirpe de los hombres -parece querer decirnos el Bosco- vino también la raza innumerable de los "demonios". A la postre el diablo en todas partes: «El diablo en casa» y «en el campo», tales son los temas de los dos medallones del reverso de «El mundo malvado».

El triunfo del pecado, pues, en el mundo que ha sido y será siempre "malvado", precisamente porque es mundo, porque es aluvión y derroche ciego de vida. Porque es exceso y locura. También la *Nave de los locos* del Bosco, como el *Elogio de la locura* de Erasmo, escrito en 1508, es algo más que una sátira. Como para el humanista de Rotterdam, la locura es *fuentes de vida*. «¿Es que sucede algo en este





34



33



mundo que no sea necesidad, hecho por necios y entre necios», pregunta la Locura de Erasmo. Como escribe Johan Huizinga en la excelente biografía de su compatriota:

La figura de la Locura se proyecta, gigantesca, sobre toda la época del Renacimiento. Lleva puesto el gorro y los cascabeles. Se ríe con fuerza y sin reserva de todo lo que es necio, sin distinguir entre géneros diferentes de locura. Es digno de mención el hecho de que ni siquiera el *Elogio*, con toda su sutileza, hace diferencias entre personas ignorantes o simples, entre bufones y locos de remate. Holbein, el ilustrador de Erasmo, sólo conoce una imagen del loco: con el cetro de la locura y el gorro de asno.<sup>177</sup>

Y, sin embargo, el diagnóstico de la locura del mundo no se convierte en el Bosco en esa «sabiduría de la vida, resignación y juicio bondadoso» de la que habla Huizinga a propósito de Erasmo, ni en el humor sabroso y popular de un Rabelais, sino en burlona e irónica amargura, en conciencia de culpa y melancolía. El pintor de 's-Hertogenbosch ama el cromatismo exultante de esta locura, mas ¿por qué condenamos a veces lo que más amamos?

#### II.2.8. El triunfo del pecado

La locura humana nace con el pecado; el pecado, con la locura humana. El «Paraíso terrestre», tal como lo vemos en el postigo izquierdo del Carro de heno, se convierte en el escenario de la primera epifanía del mal sobre la faz de la tierra<sup>178</sup>. Una plaga de diablos-insectos (versión bosquiana de la caída de los ángeles rebeldes) se precipita cual tormenta de malos presagios (**fig. 35**). La composición en zig-zag, similar a la del postigo derecho del *Tríptico del Diluvio*, con su sensación de movimiento e interno dinamismo, delata la verdadera cuna del pecado: el despligue mismo de la vida, asociado aquí a Eva, madre del género humano, la primera mujer que, como ha observado Fränger, se erige como el verdadero centro de la composición<sup>179</sup>. Se trata, pues, del comienzo de la frenética carrera

del tiempo y de la procreación, la multiplicación de los hombres, expresada en la abundante trama figurativa del panel central. En éste se abre un paisaje verde-azulado cuya amplitud espacial recuerda a Van Eyck y que ha sido invadido por una multitud de pequeñas figuras que se agitan vehementemente en torno al gran carro de heno (fig. 16). Nada queda sin embargo de la paz serena e intemporal de las composiciones de los primitivos flamencos. El movimiento de arriba a abajo en zig-zag, ha sido sustituido aquí por un movimiento horizontal en el sentido de la marcha del carro, el cual es arrastrado por bestias demoníacas hacia las "cloacas" del infierno, en el panel derecho. Creemos que se trata, como ya se ha sugerido, de una versión personal del carro de Saturno, emparentado a su vez con aquellos *trionfi* italianos como el que pintara Francesco Cossa en Ferrara. El Padre Tiempo que se nutre de los nuevos nacimientos y las nuevas generaciones, representados por los numerosos niños pequeños que aparecen en la tabla. El verdadero protagonista de la vida de los hombres en la tierra de pecado no es otro, por lo tanto, que el tiempo, cuya presencia está acentuada por la vanidad de los bienes temporales simbolizados por el heno.

La más antigua descripción del tríptico que se conoce, la de Ambrosio de Morales, apoyaría esta interpretación. En la tercera parte de su *Tratado moral de la vida humana*, obra publicada entre los años 1524 y 1531<sup>100</sup>, el autor describe su teatro moral, revestido de filosofía estoica y «al que sirve de telón de boca la "Tabla" del Pseudo-Cebes de Tebas y de telón de fondo el tríptico del Carro de Heno del Bosco»; como la obra del Bosco, cuya parte derecha «representa la entrada de los hombres en la vida», la *Tabla de Cebes* es «un cuadro de toda la vida del hombre desde el principio hasta el fin, que su autor dice estar colocada en el templo de Cronos (o sea, en el curso del tiempo) de Atenas»<sup>101</sup>. Dicha Tabla aparece con tres círculos concéntricos: el exterior lo preside «la Fortuna sentada en



una piedra esférica en rotación, en prueba de la inestabilidad de la vida de los que en círculo están: gente que se deja llevar sólo por los impulsos irracionales y pasiones»; el segundo es el de la gente inconstante y de «fácil giro de la opinión»; por último, en el del centro «se señorea la recta razón y la verdad desde sus piedras cuadradas, simbolizando la estabilidad de vida de los que de ella se dejan guiar en la conducta»<sup>182</sup>.

Pero salvo la de los santos eremitas, seriamente amenazada, no hay cordura ni resistencia interior en el mundo del Bosco. No hay lugar para la tranquilidad estoica de la razón y sí en cambio para el desorden y la inestabilidad, para la inconstancia de las pasiones y los deseos incontrolados, lo que constituye lo irracional por antonomasia, irreductible a las categorías estabilizadoras del intelecto. En el *Carro de heno* asistimos a la escena del mundo, que es la de la avidez nadificadora del tiempo. Esta experiencia de la nada en el seno de las cosas y los acontecimientos -especialmente aguda como hemos visto en épocas críticas como la del Bosco-, se expresa aquí con el motivo de la vanidad del heno. El mismo Ambrosio de Morales lo explica así:

Y hase entender cómo carro de heno, en flamenco,  
tanto quiere decir como carro de nonada, en  
Castilla.<sup>183</sup>

Ciertamente, como recuerda Marijnissen, en la vieja lengua holandesa la palabra «*hooi*» (heno) se usaba para designar el carácter efímero de las cosas. Seguramente hay una alusión al proverbio flamenco «*De Werelt is een hooiberg; elk plukl ervan wat hij krijgen*» («El mundo es como una montaña de heno; cada uno toma de ella lo que puede coger»)<sup>184</sup>. Por su parte, el P. Sigüenza se refiere al describir el tríptico en 1605 a la brevedad e inutilidad de la carne y a la futilidad de la ambición y la fama humanas<sup>185</sup>, y cita a propósito un pasaje de Isaías (40, 6-8):

Toda carne es heno,

y toda su gloria como flor del campo;  
sécase el heno, marchitase la flor,  
cuando el soplo de Yahvé pasa sobre ella.  
Sí, el hombre es heno;  
sécase la hierba, la flor se marchita,  
mas la palabra de nuestro Dios permanece eternamente

Palabras que recuerdan las del Salmo 102 (103), 14-18:

Porque Él sabe de qué estamos formados:  
Él recuerda que somos polvo.  
Los días del hombre son como el heno;  
como la flor del campo, así florece.  
Apenas le roza el viento,  
y ya no existe;  
y ni siquiera se conoce el espacio que ocupó.  
Mas la misericordia de Yahvé permanece  
[desde la eternidad] y hasta la eternidad,  
con los que le temen,  
y su protección, hasta los hijos de los hijos,  
de los que conservan su alianza  
y recuerdan sus preceptos para cumplirlos.

Pigler cita otro pasaje en el que pudo inspirarse el maestro, esta vez del *Libro de Amós* (2,13):

He aquí que os haré crujir,  
como cruje el carro cargado de gravillas.

Que el hombre, hecho del "barro" de este mundo y, por ende, preñado de temporalidad, es contingencia o nihilidad ontológica, no hay duda para el Bosco. El panel central de este tríptico habla sin duda de la vanidad y la fragilidad de los bienes terrenos, que es como hablar de la "inutilidad" y la precariedad de la propia vida, y de la ceguera de los mortales presos de este engaño, caídos para siempre en la trampa que los tiende el diablo-cupído azul (color como vimos del engaño y de la ilusión) que con su música seductora ejerce su dominio sobre la pareja de amantes y sobre el carro todo. Las mismas figuras humanas no son sino pequeñas manchas de color, faltas de peso y consistencia, que «pululan en torno a la masa dorada de heno, simples manchas vivas y alegres de carmín, de rosa, de verde, de azul, de gris, sobre el fondo azul de un espejismo», como las describe De Tolnay<sup>186</sup>. La paleta sigue siendo no obstante luminosa y cálida; se diría incluso que hay todavía en ella cierta alegría y complacencia en la ilusión y la apariencia, antes de que la melancolía ensombrezca los tonos claros de la vida. Por otra parte, creemos que

falsificaríamos el sentido del tríptico si viéramos en él una simple alegoría moral de la *Vanitas*, si lo contempláramos con esos ojos moralistas y eclesiásticos que se han impuesto desde el Padre Sigüenza hasta nuestros días, con los ojos de una fe fortalecida tras el Concilio de Trento. El Bosco no es teólogo, ni siquiera un teólogo-pintor: es lo que es, un pintor, y como tal su obra refleja lo efímero, no lo eterno. La Vanidad del mundo no se mira en el espejo de la eternidad sino en el espejo saturnino del desengaño. Lo eterno aparece marginado, muy lejos de la escena principal: la «palabra eterna» de Cristo -en el tríptico una pequeña figura que se esconde entre las nubes- no es escuchada ya por la muchedumbre violenta que no parece temer a Dios ni cumplir sus preceptos<sup>187</sup>. Su propio Hijo, con un gesto que parece de resignación más que de bendición, contempla impotente la carrera insensata de una humanidad que se precipita en el vacío. Si las imágenes hablaran, sólo oiríamos el tumulto vocinglero de los hombres entregados a sus apetitos y sus pasiones, en los que no asoma ya atisbo alguno de la palabra trascendente. Como acertadamente anota Carl Linfert, el Bosco «renueva la concepción misma del tríptico. Antes los pintores dedicaban siempre el panel central al elemento permanente, lo que era digno de adoración, casi siempre una escena bíblica»<sup>188</sup>. El mundo y su insaciable y destructiva voracidad, tal es el tema del tríptico, en el que no observamos por ninguna parte un signo de redención o esperanza: la entrada en la Jerusalén celeste ha sido sustituido definitivamente por la entrada en el infierno. Ni siquiera ha mediado el Juicio divino, ya que los pecadores pasan directamente al infierno, un infierno terrestre con un paisaje terrestre. Se trata, como ha observado De Tolnay<sup>189</sup>, de una idea muy cara a la última Edad Media: la de un Juicio y una condena inmanentes que no salen de los confines de este mundo.

El tríptico trata sin duda un lugar común en la época: el tema de la *Vanitas* o vanidad del mundo<sup>190</sup>, pero en el Bosco ésta se

convierte en la trágica gratuidad de un universo sin salida. Trágica por cuanto su destrucción y muerte no van unidas a la aparición de un nuevo mundo, de un nuevo hombre. Los bienes y goces mundanos cuelgan de un hilo, como el manjar que pende del mástil del Árbol de la Vida (y de la Ciencia) en la *Nave de los locos*; de un hilo como el que cae de la rama seca en la que se posa la lechuza, en el follaje que corona el carro de heno. No puede ser una coincidencia que, al otro lado del arbusto en el que se ocultan los amantes, un cántaro vacío - el «cántaro del diablo», posible alusión como hemos visto al cántaro del tiempo<sup>191</sup>- cuelgue a su vez de un hilo atado a la punta de una lanza. Si pudiera resumirse la imagen de este mundo devorado por su propia inmanencia con una sola palabra, ésta podría ser el título del *Capricho* n° 61 de Goya: *Volaverunt*, palabra que en latín viene a significar: «volaron» y que se emplea en español -como ha observado López-Rey- para indicar la «pérdida total de algo». La referencia a Goya no nos parece gratuita, toda vez que encontramos en el pintor de los *Caprichos* y las *pinturas negras* esa trágica melancolía que hemos observado en el Bosco. En el aguatinta citado una mujer surca los aires conducida por tres brujas, con una mantilla negra desplegada a modo de membrana de murciélago y alas de mariposa como tocado. Representa la inconstancia, el desvanecimiento y la muerte de nuestras ilusiones. No otro es el sentido de los pájaros y la mariposa que aparecen en la tabla central del *Jardín de las Delicias*. Como pregunta Agustín de Salazar en *Thetis y Peleo*: «¿Qué fue de su pasión? Acabó. ¿Y de vuestro cariño? Volaverunt»<sup>192</sup>. Tal parece la insondable sabiduría del melancólico que se refleja en el rostro demacrado del vagabundo del reverso del *Carro de heno* y al que nos referimos en otro lugar, este buhonero al que ya sólo le queda errar por los caminos de la vida, herido en mil batallas y en mil desengaños. La experiencia del desengaño del último Goya es también la experiencia del mundo que, mirándose en el espejo del tiempo, se muestra en su futilidad o

vanidad esencial. La tabla central del tríptico del Bosco expresa esta misma puesta en evidencia de lo insubstancial que vemos en otro dibujo del pintor aragonés, el *Espejo indiscreto: la mujer serpiente mortífera* (*Una mujer melancólica*) (Dibujo a pluma y aguada. Madrid, Museo del Prado). En este retrato alegórico de la Melancolía, que tanto nos recuerda la escena de la Soberbia de *Los pecados capitales*, vemos a una coqueta mujer frente a un espejo donde aparece reflejada, no ya la figura de la damisela, sino una guadaña de hoja dentada en torno a la cual se enrosca una serpiente encadenada por unos grilletes (posible alusión del encadenamiento de Saturno en el Tártaro) y de cuya base surge un par de alas. En la sanguina preparatoria de este dibujo (Museo del Prado), la guadaña es sustituida por una muleta, atributo asimismo de Saturno<sup>193</sup>. Significativamente, la joven dama, como esa insensata humanidad que corre en pos del heno en la obra del Bosco, no es consciente de su vanidad, de la vanidad que pone de manifiesto la destructiva acción del tiempo: nos mira a nosotros, ignorante de su horrible imagen reflejada en el espejo. Precisamente, en «esta laberíntica composición de lo humano en multitud», como describe José Ángel Valente<sup>194</sup>II el panel central del tríptico del Bosco, el pintor muestra la «estupidez apocalíptica» de una humanidad que es presa de la peor de las locuras: la necedad, la locura de quienes ignoran hasta su propia locura. Y si en esta escena de «una acción delirante y sin sentido» (y aun más en las escenas de la «estupidez absoluta» de los sayones en las distintas Pasiones), se muestra -podemos estar de acuerdo con Valente- «lo humano desrealizado»-, *el hombre* (el mortal consciente, el hombre lúcido: «lo sólo humano») únicamente lo hace en esas grandes figuras exentas (el Cristo solo y doliente, los santos atormentados, los testigos melancólicos presos de su impotencia) que suelen estar al margen, distanciadas del tumulto de la multitud, es cierto que a veces «apacibles o sumergidas en el interior de un sueño», pero nunca -y



aquí no podemos menos de discrepar con Valente- invulnerables en el «secreto espacio» de una contemplación beatífica que únicamente se da como meta inalcanzable. Pues, podemos preguntarnos con Nietzsche, ¿quién ha dicho que el conocimiento haga felices a los *hombres*: a aquellos que, habiendo probado del árbol del conocimiento, fueron expulsados del paraíso de la inocencia animal?

La experiencia de todos los espíritus rigurosos, de todos los espíritus de índole profunda enseña lo contrario. Con lucha ha habido que conquistar todo avance en la verdad, a cabio de él ha habido que entregar casi todo lo demás a que se adhieren el corazón, nuestro amor, nuestra confianza en la vida.- Para ello se requiere grandeza de alma: el servicio a la verdad es el más duro de los servicios.<sup>195</sup>

El conocimiento no nos hace bienaventurados; al menos la mirada *saturnina* y *visionaria* del Bosco (como la de Goya) no se nutre de visiones «infinitamente apacibles» de plenitud sino que se abre a los vacíos morales, físicos y metafísicos; queda absorta en el abismo sin fondo de esta imagen que en realidad es el reverso de toda imagen, la cara oculta del espejo: el infierno poblado de demonios del *Carro de heno*; la caterva de monstruos nocturnos que produce el *Sueño de la razón* del *Capricho* 43; el terrorífico *Saturno devorando a sus hijos* que adornaba uno de los muros de la Quinta del Sordo y que hoy se puede contemplar en el Museo del Prado. No se trata, pensamos, de paralelismos fáciles o superficiales. Tanto en el universo nocturno del Bosco como en el de Goya, poblados de potencias siniestras e innombrables, asistimos a la irrupción violenta de una misma experiencia radical: la *visión* del abismo que avanza irrefrenable, irrechazable, entre los fragmentos del mundo en ruinas; del vacío que se siente frente a sí, dentro de sí, inherente a la vida.

Saturno y la melancolía. La avidez y la codicia del Tiempo devorador, del Tiempo que consume como se consume esa muchedumbre que corre desenfrenada en pos del heno, movida, cual títeres de un teatro de guiñol, por el "pecado" de la vida, que no es otro que la Avaricia,

la codicia de los bienes terrenos, de las riquezas y los honores. Éste es el pecado mortal en el que se detiene el Bosco en el tríptico, amén claro está del de la Ira, al que conduce inevitablemente aquél. Como nos recuerda Gibson retomando las advertencias de un Laurent Gallus en el *Sueño del Rey* (escrito en 1279), «la Avaricia conduce a la discordia, a la violencia e incluso al asesinato, todo lo cual se describe gráficamente en el espacio abierto delante del carro»<sup>196</sup>. La Avaricia, que en *Los pecados capitales* había estado representada por la deshonestidad del juez que acepta sobornos, una de las profesiones más acusadas de ese vicio en la época del Bosco<sup>197</sup>. Es importante observar cómo en el Bosco los hombres se condenan por lo que *son* o por lo que *no son* (dada su nihilidad ontológica), pero lo que son no es distinto de lo que *hacen*: por sus oficios, profesiones u ocupaciones; así vemos desfilar en este Carro de la vida a representantes y ministros de justicia, a a truhanes, charlatanes, médicos, curanderos y sus necias víctimas, a frailes y monjas, a Papas y Príncipes, a ricos mercaderes y soberbios burgueses, a mendigos y humildes labriegos. Todos sin excepción hacen y deshacen: ninguno de ellos renuncia a cortar su parte al pastel de la vida. Hacen, y no pueden dejar de hacer: su infierno, representado en esa torre de Babel que se afanan en levantar los diablos en el panel derecho (**fig. 36**), radica precisamente en este *hacer* que los consume, pues en el infierno del Bosco se sufre el propio hacer (el castigo correspondiente a cada vicio). En el infierno bosquiano, el lugar de la muerte in-terminable donde la muerte no se da sino como evidencia (nunca como certeza o verdad en cuanto correspondencia o apropiación de una presencia) sino como *simulacro*) ningún hacer se libra de su hacer: el *hacer* de la vida, parece querer decirnos el artista, no es otro que el *hacer/deshacer* de la muerte. Por eso no hay reposo en el infierno bosquiano, porque el hacer rompe siempre con la identidad: abre el reino de las metamorfosis; de lo *diabólico* y monstruoso, en suma. No podemos menos

de estar de acuerdo con De Tolnay en ver en la escena de la tierra (el "infierno") incenciada «el gran acontecimiento pictórico de la obra». He aquí a los condenados, consumiéndose en las llamas de su propia pasión: como ya hizo en ese infierno todavía ingenuo de *Los pecados capitales*, el Bosco reserva a cada pecado capital (mortal) un castigo adecuado, que no es otro que el que corresponde a la propia naturaleza de cada hacer humano: así al lujurioso le roe el sexo una especie de sapo, el glotón es devorado por un monstruoso pez y al colérico le atacan los perros de su propia ira (que son también, como hemos visto, los perros de la muerte). La violencia universal que reina en el panel central se paga con la violencia del "infierno"; la violencia de la vida se pagará, finalmente, con la violencia de la muerte. Se ha señalado que la figura que a lomos de una vaca cruza el puente infernal está inspirada en la *Visión de Tundal*, el héroe irlandés que en su viaje a los infiernos fue obligado a cruzar un puente angosto con una vaca como castigo del robo de una res a su vecino; y allí se encontró con los condenados que penaban el pecado del robo sacrílego, del cual puede ser una alusión el cáliz que el condenado del Bosco lleva en la mano<sup>198</sup>. Obsérvese, sin embargo, que el animal, sobre todo si atendemos a sus cuernos, no recuerda tanto una vaca como un buey; lo cual nos trae a la memoria un ciclo ilustrativo que encontramos en el célebre poema *Danse aux Aveugles*, del poeta francés del siglo XV Pierre Michault, donde se hace cabalgar a la Muerte sobre un «boeuf chevauchant moult lent», esgrimiendo una larga flecha o lanza que en la tabla del Bosco se ve atravesando el cuerpo del condenado. Panofsky explica así «no sólo varios cuadros e imágenes aisladas de la muerte cabalgando sobre un buey, sino también el hecho de que el Carro de la Muerte, en las representaciones de los Trionfi de Petrarca sea casi invariablemente arrastrado por dos bueyes negros»<sup>199</sup>. Los bueyes de la muerte son sustituidos como animales de tiro del carro de heno por diablos antropomorfos.

Repárese, en fin, en la actividad febril en esa tierra enrojecida por las llamas que es el panel derecho del *Carro de heno*. El sentido del movimiento ya no es de arriba a abajo, como en el «Paraíso terrestre», ni de izquierda a derecha, como en la tabla central, sino de abajo a arriba; sigue el sentido de la construcción de la torre en la que se afanan unos demonios antropomorfos. ¿Se trata de una nueva e infernal torre de Babel, símbolo de la "peor" de las locuras humanas, la soberbia? En medio de la conflagración universal estos obreros malditos parecen condenados a erigir una torre que nunca será culminada, pues volverá, una y otra vez, a ser pasto de las llamas. Un ave, posible figura de las ilusiones y el tiempo, aparece con un ala amputada. He aquí apuntado el tema de la melancolía, que como veremos el Bosco -al igual que Durero en su famoso grabado *Melancolía III*- hará objeto de su reflexión sobre el arte. Tal parece en efecto el destino de toda actividad humana: como Sísifo estamos condenados a no ver compensados nunca nuestros esfuerzos, a no ver realizados ninguno de nuestros fáusticos anhelos. ¿Podemos ver en cada uno de estos ladrillos una experiencia de fracaso? Tal vez se trate de la inversión en el infierno de la torre celestial de ladrillos de oro de la que habla San Gregorio, donde cada ladrillo simboliza una limosna o acto caritativo<sup>200</sup>. Se trataría, en ese caso, de los *haceres* malditos (aquellos que no encuentran correlato en ningún valor eterno) con los que en el Bosco triunfa de hecho el pecado. Con éste se extiende por el mundo el furor universal. La nada se cierne sobre todas las conquistas humanas. No hay, por otra parte, más que una clase de hombres: la de los esclavos, unos dominando a otros pero todos esclavos de sus deseos y sus pasiones. Ni los poderosos de la tierra (entre los que se ha creído ver, en los personajes que siguen a caballo al carro de heno, al emperador Maximiliano y al Papa Alejandro VI) ni los desposeídos se escapan de la suerte que les está reservada y que iguala a todos los mortales. No otro parece ser el pensamiento

en el que se abisma el vagabundo que cierra el tríptico, una obra que bien pudiera titularse, como sugiere Marcel Brion, el «Triunfo de la ilusión», que en el reverso es la verdad de la des-ilusión: la *verdad del mal* o del «Todo es nada».

### II.3. *El Jardín de las Delicias*

El espectador curioso que se acerca al Museo del Prado y se detiene distraídamente ante el tríptico más famoso del Bosco, puede caer preso del vértigo ante la complejísima trama figurativa que satura la mirada. Puede que, inquieto, se acerque a algún catálogo u obra monográfica sobre el Bosco. Pero ni el historiador ni el crítico de arte van a servirle para poner un poco de orden en su desconcierto: tantas y tan divergentes son las "lecturas" que se han hecho de este tríptico. Sin entrar en la intrincada selva de los detalles iconográficos y sus interpretaciones, y contentándose con las exégesis generales, descubre sin embargo que éstas pueden reducirse a dos, aunque perfectamente antagónicas, con lo que persiste la confusión. El artista, ¿condena o ensalza -como ha sugerido algún autor- los placeres representados en la tabla central? ¿o, más bien, como artista, no tiene por qué hacer ni lo uno ni lo otro? ¿Es lo que parece un *infierno realmente* un infierno? ¿Cuál es el significado exacto del «Paraíso terrenal» en el cual entran en juego elementos tan ambiguos como inquietantes? La interpretación moralista del Padre Sigüenza es recusada por Francisco Pacheco<sup>201</sup>, a quien las figuras bosquianas le parecen, simplemente, licenciosas fantasías. A veces se extraen conclusiones sobre el contenido presuntamente religioso o moralista de la obra del Bosco apoyándose en la preferencia que sintió por ella un hombre al parecer tan devoto como Felipe II; sin embargo,

como creemos ha mostrado claramente Fernando Checa, la presencia de ésta y otras obras del pintor en la corte del monarca español no se debe tanto a una posible identificación espiritual del rey con dichos cuadros cuanto al afán coleccionista tan característico de las cortes de los austrias durante el siglo XVI<sup>202</sup>.

Todo, o casi todo, se ha dicho sobre la obra posiblemente más personal y enigmática del pintor brabantón. Siendo esto así, tenemos que plantearnos los mismos interrogantes que Marijnissen, a saber:

¿Cuál es la vía más segura para interpretar correctamente esta obra enigmática? ¿Es preciso comenzar por el desciframiento y la lectura de cada escena separadamente, con la esperanza de descubrir de este modo la significación del conjunto? Este método ciertamente es atrayente, sin duda, porque procede de acuerdo con el razonamiento lógico, el cual, partiendo de observaciones y de premisas, llega a unas conclusiones. Pero la analogía con este sistema, ¿no es engañosa? Se tiene siempre la impresión de que es precisamente en los detalles que algunos intérpretes se han extraviado. Reconocemos en todo caso que el método inverso esconde también una trampa que hay que temer, la propensión a querer ajustar o adaptar la significación de todos los detalles con el fin de que la interpretación inicial se encuentre confirmada.<sup>203</sup>

Por nuestra parte, tenemos que asumir, aun haciendo el esfuerzo de no forzar las imágenes, para hacerlas hablar por sí mismas, los riesgos de este segundo camino, aunque nos lleve a veces a lugares alejados de las interpretaciones al uso. Nuestro afán, no siendo polémico, se limita a proponer un nuevo hilo conductor entre los innumerables que componen el complejo entramado del tejido pictórico. ¿Cuál es, pues, el hilo de Ariadna, por el que guiarnos en este *Jardín* laberíntico?

### II.3.1. El jardín del deseo

Los deseos del corazón humano, desde la adolescencia, tienden al mal.

*Génesis*, 8, 21

- Luego éste y cualquier otro que siente deseo,

desea lo que no tiene a su disposición y no está presente, lo que no posee, lo que él no es y aquello de que carece. ¿No son éstas o cosas semejantes el objeto del deseo y del amor.

Platón, *Banquete*<sup>204</sup>

#### A.- Mundo de vidrio, substancia temporal

Llamemos la atención, antes de nada, sobre la pequeña figura del extremo inferior derecho del panel central del tríptico. Se trata de Eva, quien, desnuda y acodada en la acostumbrada actitud melancólica, parece meditar, cual si de una alegoría de la *Vanitas* se tratara, sobre la causa de la perdición representada aquí por la manzana. El único personaje vestido de la tabla<sup>205</sup> la señala con el dedo índice: ¿nos está dando con esta indicación la llave (o al menos una de las llaves) con la que abrir tan misterioso tríptico? De nuevo Eva, la primera mujer (que da *origen* al género humano y, con su pecado originario, que es el *pecado* de la humanidad, le da también *muerte*), se erige como motivo crucial de la obra. Su primera aparición en el panel izquierdo (**fig. 37**), que representa la creación de Eva -y que aquí se aparta del esquema tradicional que todavía persiste en la versión del *Carro de heno*- denuncia ya la poca consistencia de todo lo que simboliza. Ingrávida, parece flotar delante del Verbo que acaba de insuflarle el aliento de la vida: no es más que el anuncio de la inconsistencia de las *delicias* que se multiplican en el panel central. En el reverso de la escena que representa la creación de la primera mujer (y el origen de la vida), la creación del mundo, tal como lo vemos en el tríptico cerrado: dentro de una esfera de vidrio, imagen de la fragilidad y de la precariedad de su existencia<sup>206</sup> (**fig. 14**). Sobre la esfera leemos la cita bíblica: «Ipse dixit et facta su[n]t/ Ipse ma[n]davit et creata su[n]t» (*Salmos*, 23,9; 48, 5). Pero estas palabras no parecen destinadas a dar relieve al Supremo Hacedor, cuya diminuta figura aparece retirada, sino a su obra, a juzgar por la





enorme desproporción de sus tamaños respectivos. De modo que el verdadero protagonista del tríptico, anunciado ya por este tan grande como quebradizo globo terráqueo, es el mundo, el cual, separado de su Creador, parece haber adquirido autonomía y, suspendido sobre la nada, comienza su andadura temporal.

Porque la misma "substancia" del mundo es temporal. Dios, en cuanto *ser permanente*, queda fuera del mundo. Ya lo dijo San Agustín:

No hubo, pues, tiempo alguno en que tú no hicieses nada, puesto que el mismo tiempo es obra tuya. Mas ningún tiempo te puede ser coeterno, porque tú eres permanente, y éste, si permaceciese, no sería tiempo. ¿Qué es, pues, el tiempo? ¿Quién podrá explicar esto fácil y brevemente?<sup>207</sup>

San Agustín se ve obligado a reconocer la realidad paradójica del tiempo, pues su ser es el ser de la negatividad, el ser que consiste en *pasar* o dejar de ser para ser otra cosa (dejar de ser lo que es para ser lo que *no es*). Es lo único que puede afirmar San Agustín :

[...] que si nada pasase no habría tiempo pasado; y si nada sucediese, no habría tiempo futuro; y si nada existiese, no habría tiempo presente. Pero aquellos dos tiempos, pretérito y futuro, ¿cómo pueden ser, si el pretérito ya no es él y el futuro todavía no es? Y en cuanto al presente, si fuese siempre presente y no pasase a ser pretérito, ya no sería tiempo, sino eternidad. Si, pues, el presente, para ser tiempo es necesario que pase a ser pretérito, ¿cómo decimos que existe éste, cuya causa o razón de ser está en dejar de ser, de tal modo que *no podemos decir con verdad que existe el tiempo sino en cuanto tiende a no ser?*<sup>208</sup>

El tiempo desrealiza las cosas desde el momento en que se comprende como un "salir de" y un "ir hacia" la nada. La creación hace a las criaturas contingentes, las suspende sobre la nada. Pero cuando la figura del Creador se aleja -cuando Dios comienza a desaparecer del horizonte mortal y afectivo de los hombres, tal como vemos en la época crítica del Bosco- tiene lugar un fenómeno paradójico: las criaturas, que nunca han tenido en sí mismas su razón de ser, empiezan ahora a no encontrarla tampoco fuera de sí. El Dios eterno se ha alejado y se ha hecho cada vez más pequeño en su trascendencia, de modo que está dejando de valer como fundamento. Por otro lado, como atestigua

continuamente el Bosco, el mundo ha enloquecido por completo, reina en él el sinsentido: luego la razón también naufraga y no puede tampoco dar, a la manera clásica, *razón* del mundo. ¿Cómo *justificar* entonces el mundo, cómo *salvar* las apariencias? La contingencia de la que no es posible dar razón se convierte en contingencia absoluta, o lo que es lo mismo, se transforma en su contrario, en ciega *necesidad*: en la necesaria gratuidad de cada manifestación mundanal, en la fatalidad de su devenir interno que se vive como locura y destrucción. Bosch comprueba asimismo este acontecer en su diagnóstico trágico de una humanidad que se precipita ineluctablemente al infierno: pero al infierno, tal como lo pinta el Bosco, de su propia inmanencia. Después de todo, el Averno bosquiano, como lugar de la muerte in-terminable, no es más que la pérdida in-terminable de Dios. Tal como vemos en el *Carro de heno* y en el *Jardín de las Delicias*, entre el alba del mundo y su final, no hay resquicio por el que se deslice otra posibilidad que no sea la de su propio despliegue temporal; un despliegue, no lo olvidemos, que como decía Agustín de Hipona se distingue esencialmente por sus espacios vacíos, por sus huecos, por sus ausencias: por un ser en definitiva preñado de negatividad que no es del género de lo permanente (de lo divino o eterno).

Jerónimo Bosch hace por primera vez al mundo protagonista absoluto. Abandonado como está a las fuerzas del mal (a las fuerzas de la locura de la inmanencia), la humanidad se siente cada vez más huérfana de un Padre que la abandona a su suerte. La necesidad de este mundo que resplandece todavía en el Bosco con colores cálidos y suaves, ya no se justifica sino por sí misma: o lo que es lo mismo, sin fundamento, no se apoya sino en el propio abismo de su existencia sin sentido.

#### B.- Despertar y carrusel del deseo

Algo nuevamente nos llama la atención en la obra que nos ocupa: el movimiento sin pausa y el cambio incesante de todos los seres. Si el mundo es, por esencia, temporal, ¿cómo puede describirse mejor que por y en el movimiento? Ciertamente, igual que no es preciso ser existencialista para quedarse perplejo ante la paradójica realidad del tiempo, tampoco hace falta que el Bosco haya leído a Aristóteles y su famosa definición («tempus est numerus motus secundum prius et posterius», *Phys.*, IV, II, 219a), para comprender la profunda relación que existe entre el tiempo y el movimiento. La eternidad es inmóvil; mas no es la eternidad lo que el pintor brabantón refleja en sus tablas, sino el movimiento frenético que marca el devenir temporal: y creemos poder afirmar que en ninguna obra como en el *Jardín de las Delicias* ha tratado el tema con tanta agudeza y magistral sagacidad.

No olvidemos, por de pronto, que el movimiento hay que entenderlo, como Aristóteles, en sentido amplio. Movimiento es, en primer lugar, el local: encima, debajo o dentro de esas estructuras minero-vegetales del panel central -fantásticas imágenes, como hemos visto, de la inestabilidad-, vemos multitud de acróbatas y malabaristas entregados a toda clase de movimientos y equilibrios extraños, en el agua, en la tierra y en el aire (**fig. 13**). Recordemos con Caro Baroja, que el mundo de los movimientos descoyuntados y las «traslaciones raras», era tenido, junto al de los sonidos y los ritmos «como algo diabólico en esencia»<sup>209</sup>. Innegablemente, hay mucho de sensual, y por tanto de diabólico, en la música y el movimiento, tal como vemos en el llamado «Infierno musical» de la tabla derecha (aunque no es ésta, como veremos, su única significación). No olvidemos tampoco la cabalgata que forma un círculo girando rítmicamente (se diría que danzando) en torno a la "fuente de la juventud" del panel central.

El movimiento puede ser también cambio accidental o esencial: las continuas metamorfosis donde vegetales, animales y seres humanos,

intercambian sus formas. He aquí otro motivo recurrente en la obra del Bosco sobre el que habremos de volver. Ahora bien, el movimiento que se impone por encima de todos en este tríptico es el movimiento de los apetitos humanos. Sólo la apetición y el entendimiento práctico, decía Aristóteles, poseen la virtud de mover el alma. Mas en el fondo, como «en realidad el objeto apetecible es el que mueve», está claro que «una sola cosa es la que mueve: la potencia apetitiva» (*De an.*, III, 9, 432a-b). Tal era la enseñanza del *Carro de heno*: son los apetitos sensibles (dominados aquí por los de la «potencia irascible») los que provocan la agitación febril de la humanidad. Ahora, en *El Jardín de las Delicias*, la escena se hace menos violenta y adquiere un carácter más amable, al tiempo que los distintos apetitos del alma humana se concretan y resumen en uno solo: la *concupiscencia*, *libido* o deseo sexual. La tabla central del tríptico es el cuadro más rico y completo que conocemos de las diferentes formas de deseo voluptuoso, que el Bosco recoge y desarrolla con un distanciamiento casi "científico". Estamos tentados a decir que ha "traducido" en imágenes, con cinco siglos de anticipación, conceptos modernos tales como tendencia, necesidad, inclinación o impulso. Aunque -como veremos- dicho apetito en el "pansexualismo" bosquiano se hace universal y afecta a todos los seres, conviene recordar que la potencia apetitiva se consideraba propia únicamente de las criaturas dotadas de conocimiento, como ya había señalado, por ejemplo, Tomás de Aquino (*S. theol.*, q. LXXX, art. 1). Lo que quiere decir que la concupiscencia, si bien es una clase especial de apetito generalmente violento que mueve en el sentido contrario a la deliberación, va acompañada de la conciencia de sí mismo: «el deseo -escribirá Spinoza- es el apetito acompañado de la conciencia del mismo»<sup>210</sup>.

Sin pretender dar al Bosco una perspectiva "metafísico-existencial" sólo comprensible desde las coordenadas de nuestro tiempo, lo cierto es que hay en el tríptico del Prado una reflexión

sobre el deseo humano y sus consecuencias que se inicia en la tabla del «Paraíso terrenal». En efecto; el movimiento del hombre se inaugura con el despertar de su conciencia, resultante de la primera desobediencia al comer del árbol prohibido del Conocimiento. Pero la conciencia se vuelve sobre sí misma ya en el mismo momento de la creación de Eva. El primer hombre estaba solo: la conciencia de sí mismo empieza con la conciencia de su carencia, pero ésta no hace acto de presencia hasta que no aparece el objeto de su deseo. La escena representa el momento en que el Hijo del Hombre<sup>211</sup> crea a la compañera de Adán: el objeto de su deseo, que él contempla con una mirada entre curiosa y anticipadora. Codicia ya a la mujer: la primera apetencia que pone en marcha la historia de la humanidad. Sin embargo, la inconsistencia de Eva, que apenas se sostiene en pie, indica ya la fragilidad de este deseo. No es preciso repetir que el gran tapiz de la concupiscencia que es la tabla central del *Jardín de las Delicias*, que tanto recuerda a los jardines medievales del amor<sup>212</sup>, no habla sino de esta inestabilidad del hombre -dicho sea en términos heideggerianos- como «puro desear» (*Ser y tiempo*, § 41). Asistimos aquí a una apoteosis del deseo en el estallido vivo de los colores. Los jinetes a lomos de las monturas de sus pasiones<sup>213</sup>, ¿no dan vueltas en torno a la fuente de sus apetitos? Danzan según ritmos diferentes, creando espacios entre los distintos grupos: los ritmos y los espaciamientos del deseo. Pero en ningún momento se salen del perímetro definido por su tendencia natural: girar en círculo, cual ave de presa, suspendiendo indefinidamente la consumación. Entre el deseo y su objeto siempre se abre un espacio vacío, el hueco de la acción deseante que aún no se ha apropiado de su objeto: vemos en efecto que el Bosco ha abierto un espacio entre la cabalgata y el estanque de las bañistas. Salvemos esta distancia y el deseo, en cuanto tal, habrá sido anulado. Como la del tiempo, la realidad del deseo es una realidad paradójica: es del género de la negatividad, de

la tendencia hacia un objeto que excluye su apropiación, del deseo puro y simple que se nutre de su propia carencia. Nada nos impide a nosotros, sin embargo, cruzar con la mirada la franja despejada y observar a las bañistas, entre las cuales se encuentran algunas negras, imágenes de la tentación durante la Edad Media<sup>214</sup>. Desnudas y escurridizas por el agua, tienen casi todas algo sobre sus cabezas: una especie de pavo real, cuervos, garzas y algunos frutos caducos, símbolos sin duda de la vanidad, pero que quizás quieran indicar que el deseo, en realidad, no se dirige a ellas mismas sino a la imagen, al *fantasma* que se encuentra sobre sus cabezas. Son los goces pasados o futuros: las quimeras del deseo en cuanto deseo. La acción deseante girando, cual carrusel vertiginoso, sobre su objeto vacío de substancia, nos recuerda en su conjunto un anillo: la fuerza centrípeta y generadora del deseo desplegándose alrededor de algo que todavía no es, de algo que sin embargo no es una nada absoluta, puesto que tiene la capacidad de mover. La fantasía se revela entonces aquí como la operación esencial del deseo y su capacidad de anticipación del objeto, sin que éste esté presente más que como posibilidad, como el *phantasmata* tentador que desencadena la acción, el movimiento.

Posibilidad del deseo que es esencialmente, sin embargo, imposibilidad de la coincidencia con el objeto deseado, realización siempre aplazada, interrumpida. Las sirenas, que vemos en parejas de igual o distinto sexo (sirenas y "delfines") nadando en el gran estanque o laguna central, representan, mejor que ninguna otra figura, la naturaleza de esta tentación. Estas mujeres-pep, de dulcísimo e irresistible canto con el que atraían a los mortales hacia su perdición, ¿no son también -como escribe Cirlot- imágenes del deseo «en su aspecto más doloroso que lleva a la autodestrucción, pues su cuerpo anormal no puede satisfacer los anhelos que su canto y su belleza de rostro y busto despiertan»?<sup>215</sup> ¿No lleva también el cuerpo del hombre el estigma de esta anormalidad o imposibilidad esencial,

como el de ese monstruo u Hombre-árbol del «Infierno musical», ejemplo tal vez, como veremos, de la condena de los deseos desmesurados del artista? Cuando el Bosco denuncia la vanidad de los deseos y apetitos del hombre, representada a veces en la iconografía de la época por una sirena con un espejo peinándose los cabellos<sup>216</sup>, no lo hace simplemente para prevenirnos contra la atracción sexual femenina; su denuncia tiene, sin duda, un valor más general y profundo, ontológico si se quiere, pues alude a la condición del ente humano como tal: como ser escindido, separado de sí mismo por sus propios deseos, al que le está prohibido en definitiva la identidad o coincidencia consigo mismo; como ser por tanto condenado por sus anhelos desmesurados *de ser*, por la tentación luciferina de ser igual a Dios, de *ser* Dios. El «Infierno musical» representa en el tríptico del Prado el recuerdo postrero de los límites que el mortal se empeña en olvidar. En cierto sentido, las sirenas del Bosco, imágenes de la vanidad del deseo, aparecen como las que encontramos en la *Biblia Sacra Germánica*, de 1483, como presagios del fin del mundo<sup>217</sup>. Acaso sólo en ese reino de las sombras eternas el hombre pueda encontrar en la muerte la deseada coincidencia y ser, finalmente, él mismo; pero lo cierto es que, como ya hemos reiterado en los "infiernos" del Bosco no aparece nunca la muerte consumada: la muerte "eterna" que se opera en estas gigantescas cámaras de tormento, no es la muerte de hecho sino la muerte siempre diferida, interminable por cuanto, para el mortal, sólo está presente como posibilidad y amenaza. En el infierno se revela la *verdad del mal*, esto es, la verdad a la que ha llegado el Bosco *filo-sofo*: la verdad como objeto del deseo, o sea, como *ausencia*. Es la voluntad (ese deseo peregrino) la que pone al Bosco en busca de la verdad, de esa verdad que, al revelarse, se oculta. La verdad del melancólico, como veremos, verdad del *desengaño* o del *infierno*: lo que revela la verdad del mundo es la absoluta falta de sentido, pues la verdad se muestra como es cuando se oculta o ausenta.

Tres momentos, pues, son los desplegados en el tríptico: nacimiento del deseo: origen del hombre; multiplicación del deseo: despliegue de su voluntad de poder; amenaza suspendida de la muerte. Tales son, a nuestro juicio, los tres momentos desarrollados en el tríptico del Prado. Volviendo al panel central observamos, en efecto, que cada gesto, cada caricia, cada impulso o acción tendente a la consecución del placer se encuentra siempre incoado, mas no realizado. Todos se van a condenar en la tabla derecha, no sólo por lo que hacen, sino por lo que no hacen. Como escribe Quevedo de los enamorados en uno de sus *Sueños*, como si tuviera ante sí el célebre tríptico, vemos a estos hombres «en celos y esperanzas amortajados y en deseos», que «se condenan por tocar sin tocar pieza [...] siempre en víspera del contento, sin tener jamás el día y con solo el título de pretendientes [...] brujuleando siempre los gustos sin poderlos descubrir»<sup>218</sup>. Los madroños, las moras, las grosellas, las frambuesas, las fresas y cerezas gigantes, símbolos en las claves de los sueños de la voluptuosidad<sup>219</sup> y de los placeres que se pasan apenas saboreados, son codiciados, mas no degustados. Significativamente, son pájaros - animales consagrados desde antiguo a Afrodita y símbolos por tanto de la lujuria<sup>220</sup>- los que acercan con sus picos el fruto deseado. En el primer plano, dentro de una especie de vaina de bellota (obsérvese la abundante presencia de vainas y cortezas en la tabla que nos ocupa, como símbolos tal vez de la vacuidad de nuestros deseos), un hombre, olvidándose de que ya tiene unas cerezas en la mano, se desvive por la que le tiende el ánade: lo que le seduce no es tanto el objeto del deseo cuanto el deseo mismo, parece querer decirnos el Bosco. En segundo plano, sobre una estructura cónica de rojo coral, un pájaro hace lo propio con una apiñada multitud anhelante. En la laguna central, junto a la gran torre de la derecha, un grupo de individuos que acaba de surgir de una flor saltan y se afanan por coger la cereza que les acerca una especie de grulla de larguísimo pico. Se diría que



las aves juegan con ellos, como si, en el preciso momento en que parece que van a saborear la ansiada fruta, fuesen a levantar el vuelo. El grupo que, sentado en la hierba al lado de la estructura rosácea de la izquierda, rodea una gigantesca fresa en actitud de adorarla, no sabe que el objeto de su deseo es volátil y que su tamaño es tan grande como ficticio, como una imagen o una mera ilusión; que es tan hueco como una cáscara vacía, como la que vemos en el grupo que parece descansar (aunque este descanso sea sólo ficticio) sobre una gran vaina roja, junto al fantástico "castillo" de la derecha.

No vamos a entrar, por lo demás, a identificar todos y cada uno de los gestos o actitudes de los distintos grupos y amantes, ni a dirimir la difícil cuestión de si se trata de representaciones de amores "prohibidos" por la naturaleza o por el hombre: se han reconocido, en efecto, alusiones a la homosexualidad y al adulterio<sup>221</sup>. Pervertido o no, lo cierto es que el deseo nos engaña: promete siempre mucho más de lo que da. Tal vez sea esto lo que nos quiere decir el ratón dentro de un tubo de vidrio, en la parte inferior izquierda. El pequeño roedor, símbolo para Ruysbroeck de la falsedad y el engaño<sup>222</sup>, aparece en la entrada de una de las escenas más seductoras de la tabla: la bola cristalina que cobija a los amantes. ¿Se trata aquí del deseo consumado, de la plenitud del acto realizado y la consiguiente unidad de los amantes, simbolizada por la esfera? ¿o estamos, una vez más, ante una de las proyecciones del deseo? Isabel Mateo observa que la mujer tiene la mano en el muslo del hombre y éste, a su vez, en el vientre de ella, lo que le recuerda una farsa popular en la que «tocar la pierna, muslo o pie es desear eróticamente»<sup>223</sup>. En cualquier caso, la rara armonía alcanzada por la pareja parece tan frágil como la bola de vidrio que la aísla del mundo y que parece a punto de desvanecerse, fugaz cual pompa de jabón. De Tolnay recuerda a propósito un antiguo proverbio holandés: «Gluck und Glas,/ Wie bald bricht das...» («Felicidad y vidrio, ¡qué rápidamente se quiebran...») <sup>224</sup>.

Bamboleándose en el agua sobre una base esférica y hueca por la que asoma el rostro de un hombre con expresión crédula (¿aquel que cae en el engaño del deseo, simbolizado por el ratón al que mira fijamente?), surge de esta bola vítrea una fantástica flor lacustre que evoca la cola de un pavo real, imagen de la vanidad: se trata de una de esas extrañas flores del deseo que nacen en este jardín y que se transforman, a la postre, en «flores del mal». Aquéllas se convierten, en efecto, en plantas carnívoras que amenazan con devorar y asfixiar a los amantes, como en esa planta de brazos tentaculares y con pinchos que parece engullir a quienes, entregados a su pasión, son devorados por ella. Pues no todo es amable en este vergel: el néctar exquisito del cardo -sobre el cual se posa la mariposa de la inconstancia- está protegido por cortezas espinosas. Púas y dardos acerados, atornillados a veces a fuer de su crueldad, forman parte esencial de las inverosímiles torres minero-vegetales del estanque central: precisamente el aspecto más sólido de estas estructuras como de ensueño, no lo tienen por las deliciosas formaciones rosáceas, transparentes o azuladas, etéreas e inestables, sino por sus agresivas y punzantes excrecencias.

En la tierra, en el agua, en el aire, arde el fuego de los deseos y las pasiones, representado acaso por el rojo ardiente de las frambuesas y las fresas. Una de las imágenes más elocuentes de este jardín universal de los apetitos humanos, y que puede considerarse un resumen del mismo, es la de la sirena o tritón -monstruo sin ojos que el Bosco ha revestido con una coraza metálica- que surca el cielo sobre un tiburón alado. Observamos que una cereza cuelga del sedal de una caña que sujeta con su propia mano; pero que inclinada como está la vara hacia delante, parece claro que el preciado fruto jamás podrá ser alcanzado. Si reparamos en su insólita montura (el escurridizo pez que cumple en la tabla, donde aparecen otros grandes peces o pescados, la misma función que la fruta), vemos que se trata de un tiburón,

animal que se distingue por su insaciable voracidad, que aquí además tiene alas: ¿se trata del "vuelo" del deseo? He aquí escenas que recuerdan las del «mundo al revés», un lugar común en la época del Bosco del que éste hará, como veremos, un tratamiento singular<sup>225</sup>. Fuera del medio que le es propio, el escualo y el tritón -que no pesca aquí un pez sino una fruta que no podrá comer- sugieren tal vez el sino de estos mortales protagonistas del tríptico, arrojados fuera de sí mismos por sus deseos.

Lo que en el aire es vuelo, en la tierra es carrera sin término que el empecinamiento natural de la vida convierte en desenfrenada y caótica, en excesiva y maldita. Búsqueda insaciable del instante del goce «en el interior de la mágica estancia transparente y globular» (J.E. Cirlot), goce que en el Bosco es más que el simple goce de los sentidos: es el goce supremo y definitivo de «esa burbuja celeste que mi soplo engrandece», como escribía Victor Hugo, ligera, impermanente, gratuita, pues «no es más que la delimitación arbitraria y transitoria de un poco de aire», después de todo un fenómeno de la vida, «un sueño, un fantasma, una etérea burbuja, una sombra, el espejeante rocío o fulgor del rayo...»<sup>226</sup>. La acción deseante que abre un hueco y rompe con la unidad original (la conciencia que rompe la unidad edénica con la inocente animalidad: la primera desobediencia que separa definitivamente al hombre de Dios), es la misma que abre una escisión entre el deseo y el objeto del deseo, entre los amantes que el Bosco multiplica después en el jardín. Tal es la tendencia natural del deseo: una vez que se produce la disgregación, el paso de la dualidad a la multiplicidad es inmediato; la multiplicidad del placer y del deseo que en seguida se va a pagar con la «multiplicidad del dolor en el infierno»<sup>227</sup>. Quedan así asociadas para siempre, como recuerda también Linfert, vida y deseo. Este autor hace al respecto sugerentes observaciones, aunque no saca de ellas todas las consecuencias. Acaso los frutos, «signos secretos de los deseos» que

a veces esconden a los amantes, sean deseos «difusos», que «conviene que sean reunidos, disimulados, encerrados en un cascarón»<sup>228</sup>. Otras veces el Bosco hace navegar a estos deseos en barcas o los esconde en mejillones, cortezas o cavernas. Tal vez, podemos añadir, para proteger lo que no se puede ver porque todavía no es: la búsqueda, el anhelo, la indecisión última del deseo que sólo se representa como posibilidad. La cápsula que oculta -y a la vez patentiza- el hueco: el oculto objeto del deseo cuya ausencia e invisibilidad se resalta por estos capuchones o estructuras envolventes. Quizás el Bosco esconda para siempre en el interior de estas construcciones en forma de cascarón (a menudo levantadas en capas que parecen encrespadas por explosiones, dice Linfert, que se producen en su interior: las explosiones del deseo, añadamos nosotros) su secreto, el secreto de las metamorfosis, que no es otro que el misterio de la vida y de la muerte. Es posible también que estas formas envolventes sean como las crisálidas que forman a partir de su propio cuerpo los "gusanos" de nuestros apetitos, que se transforman en vainas de la opresión y el cautiverio y de las que a la postre nacen los *fantamas* de nuestra inconsistencia (la mariposa de la inconstancia).

No es por tanto, como quiere Fraenger, un estado idílico (el paraíso adamita<sup>229</sup>) lo que muestra el Bosco en el panel central del *Jardín de las Delicias*, sino el deseo como la esencia misma del hombre, lo que constituye al hombre como hombre. Pero no digamos que el deseo es improductivo, como si hablar del deseo en cuanto "carencia de ser o de realidad" presupusiera que "el ser" existe todavía en otra parte. Produce, sin duda, produce sueños y fantasmas: pero es que el mundo, en la visión del Bosco, ¿no se compone también de una sucesión de ensueños e ilusiones? ¿no amenaza continuamente la fantasía -esto es, la "irrealidad" y la *sinrazón*-, como en una operación onírica, con invadir la realidad -la *razón* del mundo? El deseo produce, pero, como el «sueño de la razón», a veces «produce monstruos». A fin de cuentas,

¿no es el arte, como la palabra, un intento frustrado de antemano de llenar el vacío de nuestras existencias? ¿no estamos condenados a "crear mundos" para "resolver" así nuestra carencia originaria, para llenar así el hueco abierto -hueco y abierto como el cuerpo del Hombre-árbol- por nuestros deseos siempre insatisfechos? En fin; Gauffreteau-Sévy acierta cuando dice que

El placer carnal satisfecho se contrapone, de ordinario, a la ensoñación, pero, en el estado de deseo, como en el *Jardín* de Hieronymus Bosch, es una fuente inagotable de ensueños, teñidos de melancolía por la imposibilidad de saciarlo de que es consciente el artista.<sup>230</sup>

Dicho autor llama la atención sobre el gran parecido que hay entre los desnudos de esta tabla, que «reiteran incansablemente gestos inacabados, persiguiendo siempre el mismo objetivo, nunca logrado, de un goce ilusorio». Aunque quizás sea ir demasiado lejos afirmar que «Son el mismo hombre y la misma mujer», no se puede negar el carácter estereotipado y repetitivo de las diferentes figuras humanas y sus acciones, lo que en opinión de Gauffreteau-Sévy resulta indicativo de «una abolición del espacio en un lugar donde el tiempo ya no existe»<sup>231</sup>. Éstas son en efecto características de los espacios del ensueño y, en definitiva, de los espacios del deseo, el cual, vuelto en su acción retardada una y otra vez sobre sí mismo, sin otro referente que el deseo mismo, olvida el tiempo; pretende abolir lo que no se puede abolir salvo en la ensoñación. La búsqueda de este imposible nace justamente de la secreta confianza del deseo: su *ser* permanentemente interrumpido o pospuesto, le lleva a olvidar sus límites, a buscar en lo intemporal o permanente su satisfacción, como si el vivir humano -que es la acción y el despliegue del deseo- fuese otra cosa que su desenvolvimiento temporal; en último término, olvida la violenta interrupción que le espera en el «Infierno musical».

Pero el movimiento, desencadenado por el deseo, es tan poderoso y violento como la liberación de la energía o fuerza misma de la vida. ¿No se empeña incluso el grupo de la orilla izquierda de la laguna

central en entrar en el huevo gigantesco? Se puede interpretar la escena como el intento de retorno de la multiplicidad a la plenitud de la unidad, al origen de la vida donde nada faltaba y todo era perfecto<sup>232</sup>. Empresa imposible, tanto como el abrazo amoroso de los cuerpos anómalos de las sirenas, pues el huevo ya se ha roto; es un huevo horadado como el que forma el cuerpo del "Hombre-árbol", posiblemente, como ya hemos indicado y trataremos de mostrar más adelante, un autorretrato del artista, que centra la composición del postigo derecho. El arte del pintor saturnino es también, en cierto sentido -como escribe Georges Bataille-, «la rebelión del maldito al que el destino arrojó de su reino y al que nada detiene en el deseo ardiente de recobrar el reino perdido». Y ese jardín paradisiaco del Bosco, o «reino de la infancia» al que la «voluntad demoníaca» del artista parece negarse a renunciar, ¿qué representa «sino lo imposible y la muerte»<sup>233</sup>? Al final y a la postre, veremos en el «Infierno musical» la más cruda evidencia del desengaño, la muda verdad del melancólico expresada con caracteres violentos y estridentes: la *desilusión* como una «suma de destrucciones». En esta penumbra insondable sacudida por mil fuegos no queda sino el rastro (indicio de una ausencia) de aquellos dos hombres alados que surcan el cielo azul del ensueño en el panel central, el uno con un gran pez, el otro con una especie de cereza gigante en las manos: ¿se trataría aquí de una recreación del mito de Ícaro, como encontramos luego en Brueghel y en muchos grabados del siglo XVI? Brant recuerda una estampa de Jaak Horenbault en la que el mito figura como imagen del orgullo, acompañado de la inscripción: «Los que vuelan demasiado alto se engañan a sí mismos»<sup>234</sup>.

#### C.- El Árbol de la vida y la sonrisa de Saturno

El Bosco, pintor y maestro de pintores, sabe bien lo que es

crear un mundo *ex nihilo*. Dueño de la ilusión, conoce también la precariedad de estos universos imaginarios. Sabe de la fuerza secreta de que se nutren: la misma que alienta y frustra a la vez la creación artística, pues ésta no se resigna nunca a no ser sino un simulacro, un espejismo que no acaba nunca de cubrir la distancia -el hueco- que generan nuestros deseos peregrinos. El mundo luminoso que resplandece ante nuestros ojos cuando abrimos el tríptico del *Jardín de las Delicias* es tan fascinante como irreal. Su partición vertical, que sigue el modelo de los tapices medievales, en tres espacios superpuestos de abajo a arriba delimitados por una línea muy elevada del horizonte, crea la sugestión de profundidad espacial, una profundidad «de espejismo» -escribe De Tolnay<sup>235</sup>- acentuada por tiernas y delicadas tonalidades de verdes y rosas, por la combinación de los rojos ardientes con los azules fríos, transparentes y luminosos. «En cuanto a la materia -añade Delevoy-, ésta es mate, más fina, más delgada, más ligera que nunca y, tal como se presenta desprovista de barniz, da la ilusión de una pintura a *tempera*»<sup>236</sup>. Parece como si el Bosco hubiese querido dar a este mundo la "suave belleza" de un sueño. La translúcida materia de que parece estar hecho este universo recuerda a De Tolnay la del cuerno, y cita al respecto el comentario de Macrobio al *Sueño de Escipión el Africano*, de Cicerón, donde se lee que «Nosotros percibimos el sueño a través de un velo que es de la naturaleza del cuerno, material que se puede volver fino y transparente»<sup>237</sup>. Para De Tolnay se trata en el caso de la tabla central del *Jardín* «del sueño colectivo de la humanidad; el sueño de un paraíso terrestre que realizaría sus deseos más sordos e inconscientes». Pero el carácter descarnado de estos cuerpos desnudos de color marfil, sin apenas espesor, desmaterializados, tratados según el gusto del gótico tardío («talla fina y espaldas estrechas»), hace que se imponga en esta tabla, como observa Delevoy, «el preciosismo del gesto sobre la expresión de la actitud, el erotismo abstracto

sobre la voluptuosidad sensual, la inteligencia sobre el placer, la ficción sobre la realidad»<sup>238</sup>. La fantasía del Bosco, no lo olvidemos, es una fantasía consciente; incluso sus más delirantes fantasmagorías infernales revelan una extraña lucidez. Esta lujuria universal que domina todos los reinos de la naturaleza, este pansexualismo que Combe relaciona con el tema alquimista de la «vida sexual de la materia»<sup>239</sup> y que en el Bosco se asocia esencialmente con la vida, se hace objeto aquí de una reflexión en segundo grado: el objeto de la meditación melancólica que abre una fría distancia entre el artista y el mundo que representa. El gusto por los colores cálidos y dulces tal vez esconda un deleite inconfesado en la representación de los placeres sensuales: en este mundo de apariencias en el que han desaparecido los fondos, «Todo sucede como si un perfume afrodisíaco hechizara los reinos de la naturaleza» (Delevoy). Pero sobre este sueño erótico termina imponiéndose el azul: el color del fraude, transparente y frío como la óptica calidoscópica de este "tratadista" de los deseos y placeres humanos, que sabe lo que a la postre espera a todos los afanes del hombre.

Según las palabras del *Génesis* (2,9 y 17; 3, 24) había en el Jardín del Edén dos árboles: el Árbol de la Vida y el del Conocimiento del Bien y del Mal. Puesto que se trata de los albores de la creación, el primero -un exótico drago<sup>240</sup>- ocupa en la tabla izquierda del Bosco un lugar destacado junto a Adán. El Paraíso terrestre aparece pletórico de vida. En la fuente central nuevas formas vivientes emergen y evolucionan a partir de las aguas. El Bosco reproduce el momento de la creación de la primera pareja: el germen de la raza humana. Detrás de Eva, un conejo, símbolo de la fecundidad, revela la misión de la primera pareja: «Creced y multiplicaos». Entre Adán y Eva, la figura humana más grande del tríptico, a la que indudablemente el Bosco ha querido dar un papel central: el Logos-Cristo por el cual todo fue hecho<sup>241</sup>. «Su presencia -escribe Fraenger en una bella



página-, sus ojos azules y sus rizos dorados, es bañada -como su túnica- en el resplandor del sol naciente»; es el Hijo del Hombre que «está en el principio de todas las cosas y en el centro de su propia creación», lo cual revela ya, según el autor alemán, una «relación original entre el hombre y el Dios Creador»<sup>242</sup>. A despecho de Fraenger hay que decir, empero, que esta relación, esta unidad de lo humano y lo divino en el Paraíso terrestre se rompe apenas iniciada. Es el propio Cristo quien da en matrimonio a la primera mujer; es Él quien bendice con su mano a la primera pareja. ¿Qué significado tiene esta bendición? Adán mira ya a Eva con curiosidad, y la curiosidad es la madre del deseo. No es el amor paradisiaco que no conoce el deseo ni el placer lo que representa el Bosco, sino la unión libidinosa, el deseo "culpable" o, tal como lo describe un místico holandés del siglo XV, el «falso goce que viene del diablo»<sup>243</sup>. El mal, en efecto, parece haberse colado ya de rondón por la rendija abierta por la concupiscencia, de la que encontramos ya un atisbo en el perfil claro de Adán. Sabido es que la lujuria ha sido considerada por la moral cristiana, no sólo la madre de todos los vicios, sino la verdadera causa del pecado original<sup>244</sup>.

Ciertamente, el Árbol de la Vida («*lignum vitae*»), cuya exuberancia parece asociar ya la vida con la sexualidad (y a cuyo tronco se enroscan las ramas de la fresa y el madroño, anuncio de la fugacidad no sólo de los goces efímeros, sino de la vida misma), era considerado por la tradición secular el árbol del que se extrae la madera de la cruz de Cristo («*lignum crucis*»), y es posible que el Bosco pensara en ello al reservarle, junto al Hijo del Hombre, un lugar señalado: el Árbol de la Vida cuyos frutos aseguran la inmortalidad y la beatitud eterna, sería el mismo que el de la muerte y resurrección de Jesucristo<sup>245</sup>. Sin embargo, no podemos pasar por alto uno de los detalles más inquietantes de la tabla derecha, ya mencionado: exactamente la misma mano en actitud de bendecir de este

Hijo del Hombre, demasiado humano al fin, yace amputada y atravesada por un puñal en el grupo de los jugadores del extremo inferior izquierdo del «Infierno musical» ¿Significa esto que ha sido asesinada toda esperanza de salvación de una humanidad que se vuelve sobre sí misma, presa irredenta del "mal" inherente a la vida? ¿qué ha dejado de ser la Cruz del Gólgota el verdadero Árbol de la Vida? En un segundo plano, en un lugar no menos destacado del «Paraíso terrestre», vemos el otro árbol del que habla el *Génesis*, el Árbol del Conocimiento del Bien y del Mal que provoca la muerte. La serpiente, enroscada en su tronco, no deja lugar a dudas: el mal está presente en el amanecer mismo de la creación. Lo vemos desplegarse en los nacimientos monstruosos, en los animales grandes que devoran a los chicos, en las formas perversas de las construcciones del fondo, en el deseo que se adivina en el rostro de Adán<sup>246</sup>. Nos lo anuncia de manera inequívoca el siniestro búho: exactamente en el centro de la composición, cual pupila de un globo ocular que forma la base esférica e inestable de la fuente de la vida. Nunca se echa de menos en las composiciones bosquianas su mirada escrutadora y maléfica, presagio de muerte; ahora bien, su presencia en el centro geométrico del «Paraíso terrestre» -justo en la base de la fuente de la vida- la hace más inquietante y reveladora que nunca: determina probablemente el sentido de la lectura del tríptico. Animal nefasto asociado a Saturno, resurge, imponente, en los márgenes izquierdo y derecho de la mitad inferior de la tabla central, bajo las formas respectivas de un cáraabo gigante al que se abraza un mortal, y de un búho posado sobre la explosión del deseo de dos amantes condenados a darse la espalda. Finalmente, asistimos a su triunfo en el «Infierno musical»: sentado en su trono-bacín, esa especie de Saturno-Satán devorador de vidas tiene la cabeza de una grotesca lechuza desplumada, a juzgar por su pequeño y fuerte pico curvado y por sus grandes y profundos ojos negros.

Pero no son el búho y la lechuza los únicos animales de Saturno presentes en el tríptico. Observamos en la cabalgata que gira rítmicamente alrededor de la fuente de la juventud, en el panel central, otros dos animales cuya situación en el gran anillo central no parece ser producto de la casualidad. Hablamos de la cabra, que ha dado nombre al signo zodiacal de Saturno, y del cerdo, animal saturnino. Claramente separados del resto de los participantes en el carrusel del deseo, se distinguen de éstos por ser las únicas cabalgaduras que no llevan jinetes humanos. Se observa, por otra parte, su casi equidistancia con respecto al eje vertical del panel. ¿Qué nos ha querido indicar el Bosco con estas figuras cuya disposición no puede achacarse de ningún modo al azar? ¿cuál es el significado de este cerdo (parece en efecto tratarse de un cerdo, muy similar al que aparece al fondo del carrusel, y no de un jabalí, pues carece de los colmillos que sí tiene en cambio el verdadero jabalí que participa en la cabalgata) que parece volver la cabeza para olerse los genitales? Considerado el más vil e impuro de los animales, el cerdo simboliza la glotonería y la voracidad que devora y engulle todo lo que encuentra, lo que explica su pertenencia al complejo de Saturno. Acaso signifique aquí la voracidad del deseo que en seguida va a encontrar la horma de su zapato en la horrible voracidad de Saturno-Satán. Como veremos, imágenes de devoración son frecuentes en las obras del Bosco. El color rojo tal vez aluda al fuego del deseo y la pasión: no hay que olvidar tampoco que el cerdo, que aquí muestra obscenamente sus genitales, era una de las imágenes preferidas de la lujuria<sup>247</sup>. Asimismo, la cabra representa desde antiguo la lujuria, como montura de Afrodita y Dionisos<sup>248</sup>, pero aquí quizás tenga, además (por el lugar tan destacado que ocupa en la composición), otras conotaciones: tal vez se trate, como sugerimos, de una alusión al décimo signo del zodiaco regido por Saturno. Si el cerdo rojo representa los apetitos carnales y, en general, el deseo, la cabra

blanca puede querer referirse el destino capricorniano del deseo: Capricornio está asociado al invierno y al frío, a la renuncia, a la oscuridad y a la muerte. La presencia de peces por toda la tabla puede apoyar esta hipótesis. En efecto,

El signo se representa con un animal fabuloso medio cabrón, medio pez, o con una cabra, cuadrúpedo escalador atraído por las cumbres. Está regido por Saturno, asociado a todo lo duro, ingrato, sombrío y oscuro, despiadado dios del tiempo que cristaliza al hombre en sus supremas ambiciones, cuando no lo condena al despojo y a la renuncia. La naturaleza capricorniana lleva la señal de este universo frío, silencioso, inmóvil.<sup>249</sup>

De ahí que los hombres nacidos «bajo el signo de Saturno» se vuelvan, según la creencia tradicional a la que luego nos referiremos, taciturnos, pesimistas y melancólicos, ante el fracaso de las realizaciones del deseo. La sonrisa de Saturno -la sonrisa "satánica"- se adivina ya tras el silencio de Eva, la cual, apoyada en el borde de la cueva del panel central, melancólica, se abisma en el pensamiento del origen del "mal", simbolizado por la manzana -que aquí sostiene, como si de una calavera se tratara, según el tipo conocido de la *Vanitas*-: reflexiona sobre el fruto del mal que no es sino el fruto del despertar del conocimiento por el deseo, el origen de la conciencia del sufrimiento y de la propia muerte del hombre; el origen, pues, de la angustia y la melancolía, pero al mismo tiempo de esa sonrisa que acaba estallando en risa (según Aristóteles, la más humana e inteligente de las afecciones) irónica y amarga en el panel derecho del *Jardín de las Delicias*.

### II.3.2. El «Infierno musical»

[...] así como la cuerda se afloja al partir la flecha, así la vida al partir el deseo.

-P. Klossowski, *El baño de Diana*<sup>250</sup>-

Un caballo pálido que cabalga, su nombre era la muerte y el infierno le seguía

-Apocalipsis, 6, 8-

La conciencia del deseo -arranque en el Paraíso terrestre del ser consciente de sí- pronto se nubla y ensombrece: el amante acaba cegándose por lo que ama. El mundo del panel central, sumergido en una atmósfera onírica de suaves y dulces tonalidades, se torna sombrío, sacudido por violentos contraluces, en la tabla derecha del *Jardín de las Delicias*. Si en la tabla central -y aun ya en el «Paraíso terrestre»-, la palabra de Dios no es escuchada por los hombres (la media luna, emblema del descreimiento, aparece formando parte de los "castillos de ensueño" de ambos paneles), en estos paisajes "infernales" la ausencia de Dios es infinita. Consecuencia necesaria del fatal triunfo de *Cupiditas* o del amor sensual: el *amor mundi* (ese *appetitus mali* o *amor carnalis*) parece haberse impuesto definitivamente sobre *Caritas* (el *appetitus boni* o *amor spiritualis*). Sólo el *amor Dei* es eterno; el amor humano en cambio consume, pone siempre al hombre en peligro de muerte. Vemos que en los paisajes infernales del Bosco no hay posibilidad alguna de reconciliación o armonía entre ambos amores. Cada detalle nos lo advertía en el panel central: este paradisiaco ensueño es el reino de lo no durable y de la imposibilidad radical del deseo. Los placeres de la vida se han transformado aquí en dolor: el dolor que produce el recuerdo del placer; el dolor de la forzosa separación de aquellos con los que una vez estuvimos unidos por los lazos del amor. Ahora, en estos infiernos de la soledad, que no son sino la imagen invertida de la tierra, el mundo que forjamos con el poder de nuestros anhelos se convierte en devastadora experiencia de fracaso: en este espacio figurado de pesadilla, donde reina la angustia y el dolor de la renuncia (pues el deseo permanece a pesar de haberse extinguido las fuentes de placer), se vive la certidumbre de aquella imposibilidad, y ahora ya no hay, cubriendo el hueco, el consuelo del Verbo divino, ni siquiera la palabra comunicadora como sustituto que haga posible la acción

mesurada y el intercambio con los demás: tan sólo el silencio de las imágenes que patentiza la soledad de la locura, el horror del abismo que estremece los espíritus.

#### A.- Fortuna, Amor y Muerte

Demasiado tiempo difiriendo el deseo para acabar consumiéndose en los crueles tormentos del desamparo y la muerte. Fortuna, *Cupiditas* y Muerte, se representaban con los ojos vendados<sup>251</sup>: las tres son ciegas. En el grupo de los jugadores del extremo inferior izquierdo del «Infierno musical» (**fig. 38**), junto a la mesa de los juegos de azar, vemos a un hombre acodado en la habitual actitud melancólica que tiene los ojos vendados: parece razonable pensar que se trata de una representación de la Fortuna. La presencia en este grupo de «la diosa del Azar», una mujer desnuda con un gran dado sobre la cabeza y con un jarro y una vela en la mano, habla tal vez del desposorio<sup>252</sup> del Azar con la Fortuna y, por ende, con la Necesidad. Observemos en efecto cómo aquí la figura con los ojos vendados aparece bajo una espada que casi le secciona el cuello. No se trata de un motivo aislado en la figuración bosquiana: en el postigo derecho del *Juicio Final* de Viena, vemos conducir a las calderas del infierno a un condenado con los ojos vendados y una gran espada que lo atraviesa de parte a parte. Ya indicamos por otro lado el significado que a nuestro juicio poseen los instrumentos punzantes o cortantes, flechas, puñales, cuchillos y espadas, tan abundantes en los infiernos bosquianos y a menudo con la letra "M" grabada en la hoja: son las frías y ciegas armas de la muerte, la postrera fortuna que, más tarde o más temprano, a todos nos toca.

Término y final del *amor carnalis*, del amor sin Dios al que se entregan los amantes del panel central, donde la presencia de *Cupiditas*, o Cupido, hijo de Venus, resulta tan evidente que no



necesita la imagen del típico «niño ciego con arco» o cualesquiera otra personificación; no faltaba, empero, en las *Bodas de Caná*, en las que los *putti* sobre las columnas indicaban que el matrimonio de los jóvenes esposos no se iba a consagrar a Dios sino al amor ilícito. Observamos, en efecto, que uno de estos pequeños Cupido se ha quitado la venda que cubría sus ojos y se dispone a disparar una flecha sobre el otro. Como observa Panofsky, durante los siglos XIV y XV la presencia de la venda -aunque quitada- y las alas «tenía un significado tan preciso que su imagen podía cambiar de ser una personificación del Amor Divino a ser una imagen de la sensualidad ilícita y viceversa, simplemente con añadir o quitar la venda»<sup>253</sup>. Pero si ya en la tabla de Rotterdam se asociaba el *Amor Mundanus* con la ceguera de la muerte, cuyo rostro cadavérico creíamos ver por la celosía del jardín, en el tríptico del Prado el *Amor Carnalis* va a expulsar al amor platónico y cristiano emparejándose definitivamente con la Muerte. Después de todo, las flechas de ésta eran consideradas las mismas que las de Cupido ciego, tal como lo vemos en los grabados que representan a *La Muerte robando las Armas a Cupido*<sup>254</sup>. Tal vez sea éste el sentido de la escena del extremo inferior derecho del «Infierno musical», donde vemos a un cerdo (símbolo de la lujuria y la voracidad) con toca de abadesa que trata de persuadir a un hombre para que firme lo que quizás sea un pacto con la muerte, representada aquí por una *griya* (monstruo con sólo cabeza y extremidades que como veremos juega un papel importante en la galería de figuras del Bosco), la cual le tiende con el pico el tintero y el portaplumas y que viste aquí férrea coraza negra atravesada por una flecha y rematada en un horrible garfio con púas del que cuelga un pie amputado.

Las interpretaciones que se han dado a este pie seccionado han sido muy diversas<sup>255</sup>; sin embargo, el pie es portador de una universalidad semántica que se explica fácilmente por su función: ¿no es, en definitiva, el soporte del cuerpo y el que hace del hombre un



hombre sosteniéndolo en la posición erecta y posibilitando así su movimiento. No es extraño, por lo tanto, que el pie haya llegado a convertirse en figura del alma. La importancia del pie es manifiesta en el panel central, imagen universal del vivo e impetuoso movimiento de los deseos y los apetitos del alma. Ahora bien, cuando el pie es vulnerable (tal es el caso de Aquiles), está hinchado (Edipo) o cojo y deformado (como en Hefesto) se está indicando una debilidad o deformidad del alma. Ya vimos la fascinación que siente el Bosco por todas estas mutilaciones y anormalidades, por los cojos, tullidos, patizambos y sus respectivas prótesis, por todos los movimientos acrobáticos o descoyuntados. Pero si el pie está cortado, como ocurre aquí, su significado no puede ser más que uno: la pérdida definitiva del soporte de la persona. Por ello el pie y su huella llegaron a convertirse en símbolos funerarios, desde la época del Imperio romano hasta el gótico pasando por el arte paleocristiano: significaba la partida, más o menos definitiva, del muerto, del cual «no quedan más testimonios que sus últimas huellas»<sup>256</sup>. No es, por lo demás, el único lugar en el que aparece un pie amputado en la obra del Bosco: lo encontramos ocupando un lugar relevante en el panel central de las *Tentaciones de San Antonio*, de Lisboa, en la tarima, frente al mago diabólico de la chistera y la varita, sobre un paño cuadrado; y en el postigo derecho del reverso del *Juicio Final* de Viena, que representa a San Bavón, tras el cual un lisiado exhibe en el suelo su miembro seccionado. En fin, probablemente sea el pie cortado el signo más evidente del interés del Bosco por la vulnerabilidad de los soportes de la existencia humana. Muestra sumamente significativa de esta misma preocupación son las barcas a la deriva sobre las que se sustenta a duras penas el gran monstruo central, las cuales, como prótesis (recuérdense las series de tullidos) parecen suplir una falta o mutilación esencial. Vemos en efecto que el Hombre-árbol carece de pies, al igual que el Satán azul que devora a los mortales: los pies

del Diablo han sido sustituidos por sendos cántaros, motivo recurrente en la figuración bosquiana en el que hemos visto un símbolo del tiempo, y que cuando está tumbado, roto, boca abajo o en lo alto de una estaca, o, como en este caso, sirva para calzar al diablo, quizás signifique la ausencia de contenido o fundamento.

Tales soportes o fundamentos -que son también las muletas que difícilmente sostienen la andadura de los hijos desheredados de Saturno- son con frecuencia en el Bosco de vidrio. Según un simbolismo bastante difundido en la época, que halla su expresión más conocida en el *Gestes ofte cronike*, obra publicada en Delft en 1483, «El vidrio de todos los colores representa el cuerpo humano. Refleja a la muerte: porque el vidrio está hecho de cenizas y vuelve a las cenizas»<sup>257</sup>. En el «Infierno musical» el iridiscente y engañoso vidrio es sustituido por el frío y no menos engañoso hielo. Una superficie de agua helada que ya se ha roto por varios sitios: tal es la insegura base del Hombre-árbol y de los mortales que, ignorantes del peligro, se deslizan con patines sobre la pista helada e insegura, vigilados por el siniestro pájaro-espátula que lleva el arco y las flechas de la muerte. Contra la tramposa capacidad de sustentación del hielo, previene un dicho holandés: «A nadie le pasa/ sino a don Ciruelo/ levantar la casa/ en medio del hielo»<sup>258</sup>. Así es el fundamento de nuestra existencia -parece asentir el Bosco-: como el hielo, en el que es tan fácil perder el pie.

Sobre la no menos gélida -pese al fuego- superficie de la tierra, otro de los heraldos de la muerte, al que ya nos hemos referido: la liebre cazadora<sup>259</sup>. Por lo que respecta al tema general de la tabla, casi todos los intérpretes coinciden en ver una representación, más o menos completa, de los castigos correspondientes a los pecados capitales, si bien no existe unanimidad a la hora de identificar cada uno de ellos. Pero aunque puedan explicarse alguno de los distintos motivos como una ejemplificación de dichos pecados,

según el principio comunmente aceptado, que ya encontrábamos en el «Infierno» todavía ingenuo de *Los siete pecados capitales* y en el más maduro del *Carro de heno*, «a tal pecado, tal castigo»<sup>260</sup>; encontramos en la tabla del Bosco algo más que un infierno convencional: tras éste se encuentra una profunda reflexión, como vimos, sobre el vivir y su pena (el ir muriendo, como mueren, una a una, las expectativas de nuestros deseos). Ningún hacer se libra de su *hacer*; y, como dijimos, el hacer de la vida se paga con el *hacer* de la muerte (de la muerte in-terminable de los castigos infernales). Sin pretender explicar cada uno de los detalles (tan difícil por otra parte como la identificación de los distintos vicios en los animales de la gran cabalgata del panel central), se reconoce fácilmente la cólera en el grupo de los jugadores, donde la mesa volteada recuerda la escena de la «Ira» en la *Mesa de los pecados capitales*, aunque el grupo de los jugadores es más que una simple ocasión de la ira, como ya se ha visto; el orgullo (soberbia) en la mujer sentada a los pies de Satanás, la cual se mira en un espejo en las nalgas de un diablo, si bien el sapo que está posado en su pecho y los brazos de otro diablejo que abrazan obscenamente el cuerpo de la mujer desnuda evocan más bien la lujuria; la lujuria que Isabel Mateo reconoce en cambio en el grupo del hombre que cabalga sobre una mujer, recordando el tema literario de Philis y Aristóteles<sup>261</sup>. En cuanto a la pereza, puede que esté representada en el hombre en actitud abandonada que reposa en su lecho bajo el trono del diablo, ignorante del demonio que le ha robado el alma; o bien puede que se trate de esa "acedia" típica de los monjes, representados en el templo diabólico coronado por un gigantesco cráneo de caballo. Al avaro lo ve Brans<sup>262</sup> bajo el trono de Satán, vomitando monedas de oro en el pozo negro. El envidioso, en fin, ha sido identificado por Baldass<sup>263</sup> en el hombre devorado por los perros, en la escena del primer plano, pero creemos que no se pueden separar estos sabuesos infernales de la liebre cazadora. Hay que subrayar, en

todo caso, que se trataría de los «*septem peccatis mortalibus*», de pecados que acarrearán la muerte del alma. La disolución parece el justo término y castigo de una vida disoluta: los deseos y las pasiones del hombre se consumen en su propio ardor. Los cáusticos ácidos de la digestión de Satán que devora a los condenados<sup>264</sup> amenazan con disolver las almas que no han sabido cristalizar en el amor de Dios. La ausencia de Dios en el infierno lleva irremisiblemente a la desintegración de la substancia personal (*tema* u obsesión recurrente en el Bosco, como veremos después); la identidad que, en los universos saturninos del Bosco, no resiste la multiplicidad embargante de los deseos ni el torbellino voraz de las metamorfosis: parece desvanecerse para siempre en la cloaca del infierno (el pozo negro de los afanes y los deseos del hombre), bajo la forma de bolas transparentes, contrafigura exacta de las esferas cristalinas del panel central. Castelli señala que la náusea y el vómito poseen una significación «demoníaca»: expulsión de lo no asimilado, representa una disolución o separación del ser<sup>265</sup>. Mutilaciones, decapitaciones, apuñalamientos, desgarramientos, desmembramientos y, finalmente, devoraciones, son frecuentes en los Infiernos bosquianos, así como en los Juicios Finales y en las Tentaciones. Acierta Gauffreteau-Sévy al señalar que este motivo -la devoración, sobre el que más adelante insistiremos- está «siempre relacionado con la angustia; es de la misma naturaleza que las numerosas imágenes del abismo que hemos encontrado en muchos lugares del universo demoníaco de Bosch; aquí el abismo se convierte en agujero devorador. Ciudades desmanteladas sobre las profundidades, hendiduras oscuras que sumen a los humanos en unas aguas opacas, fauces abiertas de monstruos, todas esas imágenes de devoración evocan el miedo a la muerte, el desorden, la angustia de la nada»<sup>266</sup>. La nada como amenaza; la disolución como posibilidad, pues no se trata de la disolución *efectiva*, de la postrera muerte consumada. No es casual que Satán eche de nuevo a los condenados sin haberlos digerido; de hecho,

vemos a éstos asomarse por el pozo. Y es que nadie consume su muerte en este infierno del alma humana, en este infierno de la muerte eterna sin fin. En el lugar de la violencia universal la destrucción no se hace efectiva sino que se aplaza. La vehemente locura que sacude los universos sin salida del Bosco, aparece en efecto como otra de las grandes fuerzas de disolución, y no es casual que aquí se asocie especialmente al juego, imagen del desorden y del azar demoníaco, que contraviene el orden lógico y providente: tal como nos dice Sebastián Brandt en su *Nave de los locos*, no se puede jugar sin pecar, de modo que el jugador no es un hijo de Dios sino del demonio.<sup>267</sup>

En fin; el hombre se mira aquí en el espejo del diablo, en el espejo del culo del diablo por más señas (**fig. 3**), que es el espejo donde vemos reflejada la imagen de la vanidad. Ahora bien, no sólo es éste el instrumento del que se vale la soberbia para perder el alma (al superponer la imagen del hombre sobre la de su Creador), sino el medio para adentrarnos en un universo quebradizo de simulacros y reflejos, donde «la imagen deja de ser segunda respecto al modelo» (aquí el modelo divino, pero siempre el Origen o el Fundamento) y donde la impostura (la falsedad, emblema del Maligno) sustituye a la verdad, no quedando, pues, sino «un eterno centelleo donde se dispersa [...] la ausencia del origen»<sup>268</sup>. Tal es el poder del espejo esférico del (trasero del) diablo: hace creer (soberbiamente) a los hombres en la falsa solidez de los mundos ilusorios forjados a imagen y semejanza de sus anhelos (no a la del Modelo del Creador u original perdido definitivamente), sin saber que éstos acaban siempre pervirtiéndose, para acabar a la postre dispersándose cual pompas de jabón. No otra cosa es lo que sucede con el mundo "heróico" de los caballeros y hombres de guerra (a la derecha del "Hombre-árbol"), que se reconocen por sus armaduras y que ven cómo su comandante sucumbe bajo las fauces de seis furibundos perros o basiliscos, sobre una plataforma suspendida sobre el filo del cuchillo con la inicial de la muerte. El

caballero armado agarra con una mano un cáliz, probablemente el Santo Grial o cáliz de los altos ideales que ha traicionado, mientras que con la otra se aferra al pendón del diablo. Se trata quizás del conocido tema del encuentro del caballero con la muerte, que no es raro en la época: aparte del célebre grabado de Durero que data de 1530, lo encontramos, por ejemplo, en las *Très Riches Heures du Duc de Berry* (1485), y en un grabado de 1488<sup>269</sup>. El descrédito que ya en tiempos del Bosco sufrían los caballeros y hombres de armas, que terminaban dedicándose al saqueo y al pillaje, justificaría su condena. No menor era la mala fama del clero regular, que también merece un lugar destacado en el «Infierno musical», a la izquierda del gran monstruo central, junto a una ruinoso iglesia con la macabra cúpula de un cráneo de caballo. Como ya vimos, no es la primera vez, en su "coqueteo" con la muerte, que el Bosco recurre a osamentas de caballos: encontrábamos esta imagen descarnada de la muerte al borde del camino del buhonero, en el reverso del *Carro de heno*. Ni siquiera estos monjes, los cuales se confunden aquí con los siniestros diablos-espátulas que se han colocado los hábitos para la ocasión, pueden remediar la muerte de su alma, pues han pervertido y hecho mal uso de la fe y del saber que ostentaban, cuya llave (¿la de Pedro, que abre la puerta del cielo?) cuelga como cebo en una especie de caña de pescar en la que pican las almas incautas que caen en sus engaños.

#### B.- Primera aproximación al Hombre-árbol

Estas escenas, que tienen como fondo uno de los paisajes incendiados más bellos jamás pintados, se desarrollan en torno al verdadero eje del panel, el gran monstruo central: el Hombre-árbol (**fig. 32**). El paralelismo con la tabla lateral izquierda se impone por sí mismo: en ambos casos el centro lo ocupa una mirada, allí la siniestra mirada de la lechuza, en la profunda oquedad de la pupila

de la fuente de la vida, ave que anuncia ya malos presagios en la aurora de la existencia; aquí la mirada trémula del Hombre-árbol, en el corazón del mal consumado. La misteriosa cabeza mira de soslayo a la pequeña figura acodada melancólicamente en el borde del gran huevo roto que forma el cuerpo del monstruo. Se trata de uno de los pocos personajes vestidos de la tabla, en quien De Tolnay<sup>270</sup> ha visto un posible autorretrato. Aunque no se puede descartar esta posibilidad, nos resulta sin embargo demasiado aventurada, aun si se comparan -como sugiere dicho autor- los rasgos de este rostro con los presuntos retratos del artista, especialmente el dibujo de la Biblioteca de Arras y el grabado de Lampsonius, con los que no encontramos semejanza alguna. Para De Tolnay todo se aclara: se trata del personaje -es decir, el Bosco- que está sufriendo las pesadillas y los tormentos que el pintor ha visualizado. Nosotros en cambio vemos en esta figura corpulenta al típico personaje melancólico que medita -más que sueña- sobre las funestas consecuencias de la vida entregada a la turbulenta marea de los deseos. Nos encontramos, una vez más, con la misma reflexión: la del alma melancólica, receptáculo -cual espejo- «de mil sufrimientos y de mil lamentos», que se abisma -como este personaje en el borde de esa especie de cáscara de huevo que es el cuerpo del monstruo- sobre el piélago infernal del mal y de la muerte. Y no es en el personajillo vestido y de rasgos poco definidos donde reconocemos un autorretrato del Bosco, sino en el rostro del Hombre-árbol, de facciones perfectamente individualizadas y cuyo tamaño excepcional habla de su particular relevancia en el conjunto del tríptico. Pero dejaremos esta hipótesis y sus decisivas implicaciones para más tarde<sup>271</sup>. No vamos ahora a hablar del artista sino de su reflexión. La mirada del monstruo, que con el rabillo del ojo apunta al personaje melancólico, señala el objeto de su pensamiento, un pensamiento que se tiende sobre el vacío.

La palidez cadavérica del Hombre-árbol denuncia la naturaleza

del monstruo. Su frágil sosten lo forman dos árboles muertos flotando sobre aguas negras y estancadas. No es por otra parte la primera vez que aparece el motivo del hombre-árbol asociado a la muerte. Lo introduce Ludolfo de Saxe en sus *Poena infernalis*, y Geiler de Kaiserberg, en un sermón pronunciado el 16 de marzo de 1495, dice a propósito de la muerte: «el hombre, un árbol»<sup>272</sup>. Algunos *exempla* describen escenas infernales en las que del «cuerpo de un hombre muerto [...] había surgido un árbol inmensamente grande»<sup>273</sup>. Las imágenes se multiplican cuando se trata de ilustrar el proceso inverso: el árbol que produce animales o cabezas humanas, motivo muy conocido en el arte y en la literatura de viajes de la Edad Media. Como señala Baltrusaitis, el árbol con cabezas humanas llegó a tener distintas significaciones, «desde la alquimia hasta los emblemas morales», pero quizás la principal de todas ellas fue la que alcanzó al convertirse en «árbol heráldico del Mal»<sup>274</sup>. Dicho autor señala numerosos ejemplos en los que del tronco de este árbol, llamado por Hugo de San Victor en su *De fructibus carnis et spiritus* del «Viejo Adán», surgen cual cabezas de la Bestia del Apocalipsis siete ramas - o raíces que se convierten en cabezas que personifican los siete vicios o pecados mortales<sup>275</sup>. En una ilustración de los *Remedios de la Buena y Mala Fortuna* de Petrarca, debida probablemente a H. Burkumair o a un artista de su escuela, vemos a un hombre de pie de cuyo pecho «se escapa una rama con una cabeza parecida a la suya, una figura desnuda y un corazón. El hombre está segando esta excrecencia. Se representan así los conflictos interiores [...] Es el alma a la que se ataca con la sierra. El gesto ilustra el combate consigo mismo en el que "el alma se va por todas partes", y la sierra simboliza las angustias y tormentos que acompañan al conflicto»<sup>276</sup>. Por otro lado, los troncos nudosos del Hombre-árbol del «Infierno musical», ¿no evocan, como ha señalado J.V.L. Brans, el castigo que Dante, en el Canto XIII de su «Infierno», reserva a los suicidas?. Merece la pena



citar en extenso el pasaje de *La Divina Comedia*:

Penetramos en un bosque que no estaba surcado por ningún sendero. El follaje no era verde, sino de color oscuro; las ramas no eran rectas, sino nudosas y entrelazadas; no había frutas, sino espinos venenosos [...] Allí anidan las brutales Arpías [...] Entonces extendí la mano hacia delante, cogí una ramita de un gran endrino y su tronco exclamó: «¿Por qué me rompes?». Inmediatamente se tiñó de sangre, y volvió a exclamar: «¿Por qué me desgarras?». No tienes ningún sentimiento de piedad. Hombres fuimos y ahora estamos convertidos en troncos [...]<sup>277</sup>

¿Representaría entonces este monstruo u Hombre-árbol con los rasgos de un posible autorretrato, si no el suicidio, al menos el peor de los pecados, la desesperanza, lo que explicaría la inclusión del artista en el corazón del lugar de la muerte eterna? ¿Ha caído también el Bosco, como el alma del suicida de Dante, en el *bosque* laberíntico de su alma "saturnina", que carece de senderos trazados, como el bosque dantesco, y, «sin que tenga asignado lugar alguno, y allí donde le lanza la fortuna, germina cual un grano de espelta»: primero un retoño, luego un tronco cuyas hojas devoran las harpías del remordimiento y la angustia? Del "problema del hombre" Jerónimo Bosco pasaremos a ocuparnos en el cuarto capítulo de esta tesis. Por el momento prestemos atención a que este monstruo -ya se vincule a aquellos árboles antropomorfos o zoomorfos, ya a los desesperados de Dante encerrados en un tronco- se levanta, vacilante, sobre las «barcas azules de la destrucción», que recuerdan el *De blauwe Schnit* de Jacob van Oestvoren. El Árbol de la Muerte, clara contrafigura del Árbol de la Vida del panel izquierdo, sólo puede calzarse estos extraños zuecos: unas naves desvencijadas que, como la nave de los locos, marchan a la deriva. De los leñosos y podridos troncos, que presentan no obstante un macilento color carne, surge una carcasa de ambigua definición. Lo que aisladamente parece un huevo roto (del terrible tono blanco y lívido de la muerte: como señala Castelli, el huevo horadado era símbolo del nacimiento monstruoso y de la muerte<sup>278</sup>), visto en conjunto sugiere la imagen de un pato o un ganso

desplumado. De las distintas interpretaciones de esta figura (que van desde la demasiado plana de Bax quien ve sólo un ganso invertido que relaciona con la diversión popular del «ganstrekken», consistente en arrancar a galope de caballo la cabeza del ave, hasta la atractiva pero infundada de Fraenger, que ve allí el alter ego del gran maestro de la secta herética de los Hermanos del Espíritu Libre), la más interesante nos parece la de Combe, según la cual se trataría de un huevo o crisol alquímico, cuyos colores sucesivos, el negro, el blanco y el rojo, simbolizan los tres momentos de la cocción del mercurio alquímico durante la gran obra, según la conocida denominación alquímica de dicho elemento: «el pájaro que tiene los pies negros, el cuerpo blanco y la cabeza roja»<sup>279</sup>. Ahora bien, aun admitiendo las alusiones alquímicas, sin duda presentes en la obra del Bosco y en las cuales veremos motivos de reflexión del artista sobre su propia obra o actividad creadora, pensamos que no se puede ver la imagen del Hombre-árbol sin referencia al tema general del conjunto del tríptico. No cabe duda de que el cuerpo del monstruo evoca un pato gigante, y no debemos olvidar que en el panel central unas aves gigantescas, entre ellas dos ánades, ocupan un lugar más que destacado. Señalábamos la posible alusión de estas aves al carácter volátil de los placeres y deseos humanos. En el panel derecho, todavía se reconoce el cuerpo de lo que puede ser un ánade real, pero ahora aparece desplumado y desprovisto por tanto de su llamativo colorido. ¿Tal es lo que queda de las añagazas del deseo, de sus seductores señuelos convertidos aquí en ramas punzantes que atraviesan, a modo de costillar, su cuerpo hendido y hueco. Hueco o lleno de aire, tanto da, como la gran cornamusa que se levanta sobre la cabeza del monstruo. Imagen muy extendida en la época como figura obscena, la cornamusa simbolizaba los amores carnales<sup>280</sup>. El color rosáceo de la cornamusa del «Infierno musical» recuerda el de las construcciones fantásticas del panel central y la fuente de la vida del «Paraíso terrestre»: frágiles e

inconsistentes, con la continua tensión de su precario equilibrio, como la vida misma. En torno a tan falaz instrumento giran los adoradores de la cornamusa: uno tras otro pasan los apetitos del hombre, sus deseos inflados de aire -que es como decir de nada-, guiados por un pájaro-demonio con cetro y larga cresta, imagen de la vanidad.

#### C.- La armonía perdida

Se trata sólo aquí de un primer acercamiento a este monstruo emblemático del Bosco que es el Hombre-árbol, cuyo sentido, cualquiera que sea éste, no puede separarse de la otra gran imagen poética de la composición bosquiana: hablamos de los grandes instrumentos musicales que han dado nombre a la tabla.

El infierno del alma, que el Bosco exhibe sin pudor en toda su desnudez y deformación, aparece como el campo devastado en el que ya no es posible ninguna relación trascendente. El «Infierno musical» se convierte en el espacio de la ausencia de Dios: éste ni siquiera oye -no puede oír: sus orejas están cortadas y atravesadas por la flecha de la muerte, junto con el filo letal de la amputación-; no puede escuchar los gritos desgarrados de las almas condenadas a indecibles suplicios en los instrumentos de tortura más extraños que posiblemente nunca haya imaginado un pintor. Vemos un laúd, un arpa y un órgano de manivela, que aquí adquieren unas dimensiones descomunales. Su asombrosa presencia en este lugar, así como su insólito tamaño, acaso nos estén indicando una de las claves de la composición. Al menos una cosa nos parece evidente: el vínculo existente entre los gigantescos instrumentos musicales y las enormes orejas amputadas, relación que se hace extensible a las otras figuras de la tabla afectadas de gigantismo: sobre todo los dos cuchillos con la inicial de la muerte, el cráneo de équido, el Hombre-árbol y la hiperbólica cornamusa que

lleva éste por sombrero. Figuras todas ellas destacadas en la composición y entre las que parece adivinarse un vínculo secreto. ¿Es el Hombre-árbol, posiblemente como más tarde trataremos de mostrar el propio artista, que ya no puede escuchar la música de los instrumentos bíblicos que otrora fueron consagrados para cantar y alabar a Dios, pero que ahora sólo tañen el grito inaudible, inarticulado, de los condenados a la muerte sin fin?

La relación del Bosco con la música es más profunda de lo que permite suponer su pertenencia a la Cofradía de Nuestra Señora, hermandad piadosa que tenía entre otros cometidos el de organizar espectáculos musicales para las celebraciones sacras. Se ha señalado, por otra parte, la reiterada presencia en sus obras de músicos. Generalmente, la música de estos juglares callejeros simbolizaba la voluptuosidad o el placer de los sentidos, como puede verse en la «Lujuria» de la *Mesa de los siete pecados capitales*, o en la escena de los amantes en la tabla central del *Carro de heno*; y como nos advierte Dionisio el Cartujano: «Pero cuando esa música artificiosa sirve para agradar al oído y servir de placer a los presentes, principalmente a las mujeres, entonces debe rechazarse sin duda ninguna»<sup>291</sup>. Sin embargo, nos parece apresurado concluir de ello, como hace Isabel Mateo siguiendo a De Tolnay y a Bax<sup>292</sup>, que los instrumentos del «Infierno musical» son simplemente símbolos del castigo de los pecados carnales. Por otra parte, las interpretaciones que, como la de Fränker, se han referido al simbolismo del número, a la «armonía original del Paraíso» o al «Matrimonio adamita» al hablar de los instrumentos de música y las partituras del «Infierno musical», no tienen, como ha demostrado Lenneberg, fundamento alguno<sup>293</sup>. Ahora bien, aunque tales instrumentos y notaciones no aporten -como ha dejado claro este autor-, nada nuevo, en tanto que testimonios pictóricos, a la historia de la música, pueden sin embargo arrojar nueva luz sobre el significado de la obra del Bosco. Que sepamos, no

se ha vinculado la insistente presencia de la música en la tabla del Bosco con consideraciones estéticas más profundas, en relación con la visión del mundo y del hombre expresada en la obra del artista.

¿Qué ha querido expresar aquí el pintor, en este «Infierno musical» donde la música ocupa un lugar culminante y central? Para comprenderlo, quizás tengamos que remitirnos a esa estética musical, tan fecunda a lo largo de toda la Edad Media, que desde Boecio, pasando por Adelardo de Bath, Hugo de San Victor y los maestros de Chartres y la «estética del *Timeo*», llega hasta Ugolino de Orvieto (muerto en 1449), ya en las postrimerías del Medievo; ese amplio y significativo movimiento que hace de la armonía espiritual «la fuente y la norma» de la armonía musical<sup>284</sup>. El propio universo, como reflejo de la espiritualidad perfecta del Creador, es todo él armonía, proporción. Cada una de las criaturas de este mundo, y de modo especial el hombre, se hallan relacionados armoniosamente entre sí como las notas disímiles se unen para formar un acorde. Se percibe, bien sea por la inteligencia, bien por los sentidos internos y externos, una «musicalidad» en todas las esferas de la realidad, una «modulación -como escribe Gundisalvo- en todo»<sup>285</sup>. Hay modulación y armonía en las frases, en las líneas, en los movimientos, así como en las relaciones espirituales, en las relaciones del hombre con las cosas, consigo mismo y con Dios. La música sirve mejor que ninguna otra actividad del hombre para celebrar la gloria de Dios y la perfección de su creación, y expresa, mejor que ningún otro arte, esa "tendencia" estética de la Edad Media que se caracteriza, a juicio de De Bruyne, por la simplicidad y la mesura, y que convive con esa otra corriente opuesta que gusta de lo fantástico y lo monstruoso, de las formas exuberantes y grotescas<sup>286</sup>. Hablamos, claro está, de la música "verdadera", que obedece a las reglas eternas, y no de esa música despreciada, no "especulativa", que tantas veces está presente en las obras del Bosco. Ahora bien, no solamente son los instrumentos

"innobles" como la cornamusa los condenados en el «Infierno musical»; de manera significativa, son instrumentos "nobles" como el arpa y el laúd, consagrados en la Biblia (y todavía en la temprana *Mesa de los pecados capitales*, tañidos por los ángeles en la corte de los bienaventurados) a alabar al Señor<sup>287</sup>, los que se han convertido aquí en máquinas de suplicio. Tales instrumentos, que ya no parecen estar al servicio de Dios, celebrando su grandeza y la de su Creación, sino que, por el contrario, sirven a los diablos que los manipulan y "afinan" para extraer de ellos hasta el último gemido de los desventurados condenados, ¿son meras «imágenes de los sufrimientos del remordimiento», como sugiere Combe? ¿No estará acaso indicando el Bosco, con la inversión del uso tradicional de la música sacra en esta terrible escenificación de los infiernos del alma humana, la falta de armonía, la desproporción insalvable, como veremos, que sufre el artista *saturnino* y por extensión el hombre de esa época crítica, con respecto a la naturaleza y a Dios?

Sin pretender hacer del pintor un "especulativo" u "hombre de letras", por la riqueza y contenido de su obra lo suponemos culto, y desde luego no ajeno a esa estética musical de tan honda raigambre en la Edad Media, máxime cuando la música ocupó un lugar tan relevante en su entorno social y en su obra. En una época tan profundamente conmocionada como la del Bosco, sin embargo, aquella estética de la *mesura* y la proporción ya no podía servir para "sujetar" la otra *tendencia* que había coexistido con ella durante siglos: la estética de las gárgolas y de lo fantástico se desbocó. Las relaciones del hombre con Dios y con las cosas se vuelven problemáticas. En Jerónimo Bosco el hombre, el Creador y las criaturas ya no concurren para formar una "unidad estable", un todo armónico en el que cada parte se "modula" perfectamente con las demás. En el «Infierno musical» -que no es sino la reafirmación de la tierra, de la tierra devastada por mil fuegos: la inmanencia sin salida de seguridad y sin esperanza- la

música afirma su poder de disolución. La música sagrada ya no parece dominar el tiempo: el tiempo, la primera de las obsesiones bosquianas, que ya no es posible retener ni concebirlo como esa «imagen móvil de la eternidad» de la estética del *Timeo*, sino como una fuente permanente de angustia: la angustia ante un mundo que se vuelve mudable, huidizo, precipitándose hacia su propio aniquilamiento, hacia su disolución en la nada, en ese vacío devorador que representa la figura azul, irreal, casi translúcida, de Saturno-Satán enguyendo a los condenados y defecándolos en el pozo negro del «Infierno musical». Ni siquiera aquí es posible ya la música del bufón y el juglar de feria, que en otras obras alegra a los inconscientes danzantes: la cornamusa gigante aparece en esta tabla hinchada y erguida en su fatua arrogancia, que sólo evidencia que es aire, aire que se lleva el gélido viento del infierno sin alma. Significativamente, el Hombre-árbol tiene la cornamusa por sombrero: ese monstruo con rostro humano y sonrisa sarcástica que aquí parece haber aceptado su destino como "hijo del diablo", consciente de la "nulidad" de todo lo que existe. Como veremos, quizás sea el Bosco como ese «humorista satánico» que es el narrador de las *Nachtwachen* (*Vigilias*) (1804), del autor que firma con el pseudónimo de Bonaventura, quien concluye, después de haber despojado a la vida de todas sus máscaras, que «la vida no es sino el capote con cascabeles que se ha puesto la nada para hacerlo sonar y al fin romperlo furiosamente». El libro termina con una sola palabra: «Nada»<sup>288</sup>. Tal vez la cornamusa, que corona la cabeza de ese posible autorretrato del Bosco, aluda a esta misma nada: cual pellejo de vino que embriaga los sentidos, no es más que aire, revestimiento sensible del vacío que se revela como la verdad oculta de un yo desgarrado, como veremos el yo melancólico que vive la angustia del tiempo, incapaz de encontrar el reino de los cielos tras el valle de la muerte.

## Notas del capítulo segundo

1. Ver más abajo V.2.2. y la Introd. 4ª parte, E.
2. Wolfgang Kayser, *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*. Ed. Nova, Buenos Aires, 1964, pág. 73.
3. Cfr. G. Bachelard, *La poética del espacio*, ed. cit., pág. 13.
4. Andrew Pigler, «Astrolgy and Jerome Bosch». *The Burlington Magazine*, XCII. Jaunar-December, Londres, 1950.
5. A. Pigler, *id.*, pág. 132.
6. Cfr. Charles de Tolnay, *Jérôme Bosch*. Bookking International, París, 1989, nº 28, pág. 343.
7. Como ha mostrado A. Hauber, *Planetenkinderbilder und Sternbilder*. Strasbourg, 1916, pág. 264. Referido por Pigler, *ar. cit.*, pág. 132.
8. Véase lámina 21 del citado artículo.
9. Ver lámina 23 del mismo artículo.
10. L. Brand-Philip, «The Peddler by Hieronymus Bosch. A study in detection». *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, nº 9, 1958, especialmente las páginas 1-21.
11. Puede verse el dibujo en el citado artículo de L. Brand-Philip, pág. 66.
12. Ch. de Tolnay, *op. cit.*, nº 28, pág. 343.
13. E. Panofsky, «El Padre Tiempo». En *Estudios de iconología*. Alianza Editorial, Madrid, 1984 (6ª ed.), pág. 102. El subrayado es nuestro.
14. Andrés de Li, *Repertorio de los Tiempos*. Introducción y notas de Edison Simons. Casa Editorial Bosch, Barcelona, 1977, págs. 60 y 61.
15. E. Panofsky, *op. cit.*, pág. 95.
16. E. Panofsky, *id.*, pág. 99.
17. Según Panofsky fue Plutarco, en su *De Iside et Osiride*, 32, el primer autor que de forma escrita reconoce esta identidad. Cfr. Panofsky, *id.*, pág. 98.
18. Cfr. James George Frazer, *La rama dorada. Magia y religión*. Ed. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1989, LVIII, 3.
19. Por su parte, Fulgencio (*Mitol.*, I, 2), el autor quizá más influyente en los textos mitográficos de la Edad Media, retoma esta idea: «Filiis vero comedisse fertur, quod omne tempus, quodcumque gignat, consumit», tomada después por el *Mythographus*, III, I, 5. Cit. en E. Panofsky, *op. cit.*, pág. 99.



20. Aparece ya, como muestra Panofsky, en los Evangelios de Uta (s. XI). Cfr. E. Panofsky, *op. cit.*, pág. 101.
21. Cfr. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *op. cit.*, pág. 192.
22. Cit. en R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *id.*, pág. 198.
23. *Schönspergerscher Kalender*. Augsburgo, 1495. Cit. en Saturno y la melancolía, pág. 198. Los autores señalan la relación inequívoca de tales calendarios con la tradición astrológica de Miguel Escoto. Sobre la relación de Judás y la melancolía, cfr. o. c., pág. 132; ver asimismo nota 211.
24. No se encuentra entre nuestros objetivos el estudio histórico de la marginalidad medieval o tardomedieval. Pueden consultarse al respecto las Actas del primer coloquio del Instituto de Estudios Medievales de la Universidad de Montreal, *Aspects de la marginalité au Moyen Age*, bajo la dirección de Guy H. Allard. Montreal, 1971. Asimismo B. Geremek, *Ludzie marginesu w szdemowieczrym Paryżu*. Wrocław, Varsovia-Varsovia, 1971 (trad. francesa: *Les marginaux parisiens aux XIV et XV<sup>e</sup> siècles*. París, 1976). Y las Actas del Coloquio organizado por el Centro Universitario de Estudios y de Investigación Medievales, de Aix-en-Provence (C.U.E.R.M.A), publicadas con el título *Exclus et systèmes d'exclusion dans la littérature et la civilisation médiévales*. Aix-en-Provence-París, 1978. Finalmente resulta muy útil el resumen de Jacques Le Goff, «Los marginados en el Occidente medieval», en: *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*. Ed. Gedisa, Barcelona, 1991 (2ª edición), págs. 129-135, donde se encuentra la bibliografía fundamental.
25. Gente que según el referido edicto «est fort nuisible à la prospérité commune: camelots, cordonniers /chaudronniers /tonneliers / charlatans /vendeurs d'allumettes soufrées, de mort-aux-rats et d'emplâtres et autres qui ne font rien que sillonner le pays /et se comporter en escrocs, vandales /voleurs et malfaiteurs». Cit. en Roger H. Marijnissen, *Jérôme Bosch. Tout l'oeuvre peint et dessiné*. Fonds Mercator, Amberes, 1987, pág. 413.
26. R. Klibansky, E. Panofsky, y F. Saxl, *op. cit.*, pág. 205. Los autores citan como ejemplo un Saturno campesino de atuendo harapiento en los frescos de Guariento de la iglesia de los *Ermitani* de Padua.
27. Cit. en R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *op. cit.*, pág. 198. Se acompaña esta descripción con una serie de grabados del s. XV que representan a «Saturno y sus hijos» y en el que aparecen varias de estas figuras contrahechas (ver láminas 39, 40 y 41). Obsérvese que en la lám. 39 el propio Saturno aparece como un viejo tullido.
28. E. Panofsky reproduce asimismo un grabado del siglo XVI en el que aparece Saturno con una pierna de madera blandiendo la muleta. Cfr. «El Padre Tiempo». En *Estudios sobre iconología*, ed. cit., ver lámina 49, pág. 102; el autor cita otros grabados similares en nota 29.
29. M. Gauffreteau-Sévy, *Hieronymus Bosch "El Bosco"*. Ed. Labor, Barcelona, 1973 (3ª ed.), pág. 102.
30. Cfr. J. Le Goff, «Los marginados en el Occidente medieval». En *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, ed. cit., págs. 40-43.
31. Alain Gheerbrant recoge un mito de los ekoi (Nigeria del Sur) que guarda un parecido sorprendente con el de otro héroe civilizador, Prometeo: un héroe hurta el fuego al dios del cielo y es castigado por éste con la cojera al descubrir el engaño. Cfr. Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*. Ed. Herder, Barcelona, 1985, artículo «Cojo», pág. 316. Sin entrar en consideraciones acerca de posibles arquetipos o símbolos universales, lo cierto es que se encuentran en las distintas mitologías coincidencias significativas: por ejemplo, muchas de las grandes divinidades son unipedes (v.gr., el dios del trueno y de la fertilidad entre los incas,

aztecas y mayas); asimismo, para los samoyedos de Asia, los dioses de la tormenta sólo tienen un pie, una mano y un ojo; y el cruel y violento Leyba ("pie roto"), divinidad vudú, se representa como un viejo cojo que anda apoyado en una muleta. Cfr. Alain Gheerbrant, *op. cit.*, art. «Unipede», pág. 1038.

32. Ver *infra* II.3.2., A.

33. Muy interesante a este respecto es la obra de René Girard, *El chivo expiatorio* (Ed. Anagrama, Barcelona, 1986) que se completa con las tesis expuestas en su libro fundamental *La violencia y lo sagrado* (Ed. Anagrama, Barcelona, 1983, en especial el capítulo V).

34. Claude Kappler, *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. Ed. Akal, Madrid, 1986, pág. 137.

35. Véase sobre la literatura de viajes y las razas fabulosas más abajo VI.1.

36. J. Le Goff, *op. cit.*, pág. 131.

37. J. Le Goff, *id.*, pág. 132.

38. *Ibidem*.

39. E.H. Gombrich, «El Jardín de las Delicias del Bosco». En: *El legado de Apeles*. Alianza Editorial, Madrid, 1982, pág. 164.

40. Cfr. E.H. Gombrich, *ibidem*.

41. Cfr. Ch. de Tolnay, *op. cit.*, págs. 29 y 339.

42. Cfr. E. Panofsky, «El Padre Tiempo». En: *op. cit.*, págs. 103 y 104. Aquí se reproduce, además del grabado citado, otro de Gregorio de Gregorii con el mismo título de 1508 (figuras 52 y 53 de Panofsky).

43. Véase, por ejemplo, los grabados reproducidos en E. Panofsky, «El Padre Tiempo» (*op. cit.*), figuras 44 (*Saturno*, hacia 1400), 39 y 40 (*Saturno y sus hijos*, mediados del siglo XV).

44. Cit. en Panofsky, *op. cit.*, fig. 51, pág. 125; sobre el fuego como atributo de Saturno cfr. pág. 115.

45. Cfr. Ch. de Tolnay, *op. cit.*, págs. 38 y pág. 370, nota 103. Este autor cita dos exponentes del arte pictórico anterior a Van Eyck que incorporan un motivo parecido, *La Epifanía* del Maestro Francke, conservada en la Kunsthalle de Hamburgo, y *La huida a Egipto* de Broederlam, en el Museo de Dijon.

46. Cfr. E. Panofsky, *op. cit.*, pág. 99. El velo sobre la cabeza de Saturno aparece, por ejemplo, en un fresco pompeyano reproducido por Panofsky (figura 38), motivo que se vuelve a encontrar en el siglo XV, v. gr., en el grabado de Giulio Campagnola que representa a Saturno (Londres, Warburg Institute, ver lámina 56 de R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *op. cit.*, donde no aparece sin embargo la consabida guadaña).

47. Cfr. E. Panofsky, *op. cit.*, pág. 106.

48. Gustave Flaubert, *La Tentación de San Antonio*. Trad. de Carlos Gardini. Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 1976, pág. 133. El personaje que habla en la obra de Flaubert es Oanes, «primera conciencia del Caos», un monstruoso pez con cabeza de hombre surgido del abismo. Obsérvese la similitud de esta imagen con la de la horrible bestia que devora a un condenado en la tabla lateral derecha del *Carro de heno*. Los peces y batracios abundan en la

iconografía del Bosco, tal vez como figuras visibles de lo informe e inhumano.

49. I. Bango Torviso y F. Marías, *Bosch. Realidad, símbolo y fantasía*, ed. cit., pág. 78.

50. Cfr. Ch. de Tolnay, *op. cit.*, pág. 22.

51. I. Bango Torviso y F. Marías, *op. cit.*, pág. 106.

52. Leonardo teoriza sobre ella: «Tú sabes que en un aire de uniforme densidad, las cosas últimas vistas a través de él, como las montañas, parecen, por culpa de la gran cantidad de aire interpuesto entre tu ojo y la montaña, azules, y casi del color del aire cuando el sol está al oriente». *Tratado de la pintura*, Editora Nacional, Madrid, 1976, 294, pág. 263.

53. Cfr. el bello artículo «Azul» de A. Gheerbrant, en J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, pág. 165.

54. Con respecto a la vinculación del azul con la muerte A. Gheerbrant observa que es precisamente este color el predominante en las necrópolis egipcias. Cfr. art. cit., pág. 165.

55. El vacío, como «elemento eminentemente dinámico y actuante», constituye el «eje» fundamental en torno al cual gira el pensamiento chino en general y la pintura china en particular. Remitimos al lector a las bellísimas páginas que François Cheng dedica a la importancia del vacío en la paisajística china. Por ejemplo, «En ciertos cuadros de los Song y de los Yuan, comprobamos que el vacío (espacio no pintado) ocupa hasta los dos tercios de la tela. Ante tales cuadros, hasta un espectador ingenuo siente confusamente que el vacío no es una presencia inerte y que está recorrido por alientos que enlazan el mundo visible a un mundo invisible. Más aún, en el propio seno del mundo visible (espacio pintado), por ejemplo entre la montaña y el agua que constituyen sus dos polos, circula también el vacío representado por la nube. Esta última, estado intermedio entre los dos polos aparentemente antinómicos -la nube nace de la condensación del agua; toma al mismo tiempo la forma de la montaña-, los sume en un proceso de devenir recíproco *montaña=agua*. En la óptica china, en efecto, sin el vacío entre ambas, montaña y agua estarían en una relación de oposición rígida, y por ende estática, en la cual cada una, frente a la otra y por esta misma oposición, queda confirmada en su estatuto definido, mientras que con el vacío mediano el pintor crea la impresión de que la montaña puede, de manera virtual, entrar en el vacío para diluirse en olas y que, a la inversa, el agua, pasando por el vacío, puede erigirse en montaña. De este modo, montaña y agua ya no son percibidas como elementos parciales, opuestos e inmóviles; encarnan la ley dinámica de lo real». *Op. cit.*, pág. 40.

56. El mejor retrato de la última Edad Media sigue siendo posiblemente el de J. Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, Alianza Editorial, Madrid, 1988, obra fundamental a la que nos remitiremos más de una vez.

57. Michel Foucault, *Historia de la locura en la época clásica*. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1985 (2ª ed.). 2 vols. Vol. 1, pág. 40.

58. M. Foucault, *op. cit.*, vol 1, pág. 32.

59. M. Foucault, *id.*, vol. 1, pág. 31.

60. «[...] Because there is no light beyond the curtain:/ That all is vanity and nothingness.» James Thomson, «The Melancholia of Albrecht Dürer», en *The City of Dreadful Night*. Cit. en R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía*, ed. cit., Prólogo de Klibansky, pág. 18.

61. Alain Chatier, *Espérance ou Consolation des Trois Vertus* (1428). Cit. en R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *op. cit.*, págs. 223 y 224.

62. Cfr. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *id.*, págs. 367 y 371. El árbol seco aparece, por ejemplo, como atributo de la Melancolía en la *Iconología* de Ripa, pero sobre todo en el barroco del Norte de Europa.

63. Cfr. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *id.*, pág. 285. Sobre la música como tradicional remedio para curar la melancolía, *ibidem*, ver láminas 68 y 72.

64. Puede verse la lámina 74, *id.*

65. De Tolnay observa que el motivo de la sátira contra los «médicos ignorantes» era muy popular en la época del Bosco, difundida por la literatura didáctica (cita como ejemplo el capítulo 55 de la *Nave de los locos* de Brandt) y los sermones y proverbios populares. Cfr. Ch. de Tolnay, *op. cit.*, pág. 15.

66. Marijnissen observa que Lubbert es un nombre de bautismo, aunque en cualquier caso parece que se trata de un nombre genérico que equivale a simple, ignorante o bobalicon. Cfr. R. H. Marijnissen, *op. cit.*, pág. 440 y nota 614.

67. Un amplio resumen de las distintas interpretaciones lo encontramos en Marijnissen, *id.*, págs. 440-443. Así para D. Roggen («Het verklaren van het werk van Bosch en Bruegel», en *Nieuw Vlaanderen*, 7 marzo de 1936), filólogo e historiador de arte flamenco, el conjunto representaría una escena de una típica farsa medieval (una «cluyte») que se representaría en los mercados, donde un lelo o pánfilo es ridiculizado y objeto de toda clase de burlas. En el caso de la escena del Bosco el protagonista sería un cornudo que ha sorprendido a su mujer cometiendo adulterio con el cura, pero al que entre éste y aquélla se le hace creer que sufre alucinaciones y que es preciso liberarle de la causa de su mal. Desgraciadamente, observa Marijnissen (*op. cit.* pág. 440, ver asimismo nota 617), no se conoce ninguna «Cluyte van Lubbert Das». Por su parte Bax («Als de blende tzwiijn sloughen», *Tijdschrift voor Nederlandsche Taal en Letterkunde*, LXIII, 1944, págs. 82-86) recuerda una «Ommegang» o procesión de Nuestra Señora de Amberes en 1563, donde en uno de los carros de cortejo sobre los cuales tenían lugar representaciones se escenificó una operación de la locura. Por otro lado, Fraenger (*Die Hochzeit zu Kana. Ein Dokument semitischer Gnosis bei Hieronymus Bosch*. Berlín, 1950) insiste, de acuerdo con su hipótesis de que el Bosco sería un miembro de la secta herética de los Hermanos del Espíritu Libre, insiste en que se trata aquí de una circuncisión ritual; pero este autor no aporta prueba alguna de su aserción. Carente de fundamento nos parece asimismo la interpretación de Stein-Schneider («Le consolamentum cathare peint par Hieronymus Bosch», *Cahier d'études cathares*, XXXV, 1984, págs. 2-20) que ve en la obra del Bosco un Consolamentum cátaro: Lubbert Das sería el fiel del que abusa el cirujano -la Iglesia corrompida de Roma, «grosera, fraudulenta y materialista». De mayor interés nos parece la tesis de Brand-Philip ya aludida, según la cual la tabla formaría parte de una serie astrológica en la que estarían representados los planetas y los respectivos elementos y temperamentos (en el panel que nos ocupa el planeta Mercurio, el elemento aire y el temperamento sanguíneo (Cfr. L. Brand-Philip, *op. cit.*, pág. 41 y ss.)). Ya indicamos sin embargo lo injustificado que nos parece el desarrollo de la tesis astrológica por parte de esta autora: el hecho de que el Bosco bebiera -al igual que otros autores- de esta fuente, circunstancia que nos parece plausible, por las razones indicadas, en el caso de Saturno y sus hijos, no nos da pie empero para hacer del artista un ilustrador sistemático de la astrología.

68. Respecto al motivo de la piedra, al margen de la cuestión de si su origen alegórico está en Plauto (D. Bax, *Onstcijfering van Jeroen Bosch*. La Haya, 1949, pág. 206), lo cierto es que se trata de un tema conocido en los Países Bajos desde finales del siglo XV hasta comienzos del XVII: expresa

metafóricamente la locura, y la creencia de su posible extracción quirúrgica de la cabeza del enfermo no dejaba de ser objeto de mofa hacia el 1500 como práctica de médicos charlatanes (Cfr. Baldass, Ludwig Baldass, *Hieronymus Bosch*. Verlag Anton Schoroll, Wien-München, 1959, págs 225 y 226). Sin embargo, aunque la inscripción se refiere a una piedra, no es difícil reparar en que lo que el cirujano extrae al loco en realidad una especie de flor: acaso un tulipán lacustre, como el que hay sobre la mesa, como quiere Bax - pero Marijnissen observa que el tulipán no se introduce en los Países Bajos hasta la segunda mitad del siglo XVII-, o tal vez unos nenúfares, como piensa Reuterswård (*Hieronymus Bosch*. Uppsala, 1970). El problema sigue abierto también por lo que respecta a la identificación de los otros motivos: el jarro que cuelga del cinto del cirujano, el libro sobre la cabeza de la mujer, el embudo boca arriba. ¿Hay que ver en éste, con Justi («Die Werke des Hieronymus Bosch in Spanien», *Jahrbuch der Königlichen Preussischen Kunstsammlungen*, X, 1889, pág. 130), una «imagen de la distracción», o más bien hay que verlo con Bax como una alusión al engaño? Ninguna de estas interpretaciones nos parecen incompatibles con la De Tolnay -que nos parece no obstante más plausible por su valor más general y acorde con el significado de la obra en su conjunto- quien ve aquí el «embudo de la cordura y la sabiduría» (De Tolnay, *op. cit.*, pág. 15) que aquí aparece ridiculizada por su empleo absurdo. Igualmente en el libro que la mujer lleva sobre la cabeza es posible ver con el autor antes citado una alusión al «libro cerrado de la ciencia», en este caso de la ciencia médica que se convierte de esta manera -y así enlazaríamos con la lectura de Bax- en ese «futselboek» o «manual de los defraudadores y de los tramposos» (cfr. Marijnissen, *op. cit.*, pág. 442). Sin duda el "ambiente" general del panel del Prado es de engaño y fraude: el presunto tulipán (que significaría dinero) y la bolsa del loco atravesada por un puñal revelarían para Brand-Philip el verdadero propósito de la intervención quirúrgica: extraer el dinero de la bolsa de los ignorantes.

69. Ch. de Tolnay, *op. cit.*, pág. 15; ver también pág. 367 y nota 18. Jacques Combe (*Jérôme Bosch*. Laurent Tisné, París, 1957, pág. 12) insiste asimismo sobre el valor cósmico o universal del paisaje bosquiano.

70. Cfr. Robert L. Delevoy, *Bosch. Étude biographique et critique*. Skira, Genève, 1960, pág. 24.

71. Cfr. J.V.L. Brans, *Hieronymus Bosch (El Bosco) en el Prado y en el Escorial*. Ed. Omega, Barcelona, 1948, pág. 43.

72. Cfr. M. Foucault, *op. cit.*, vol. 1, pág. 43.

73. J. Combe, *op. cit.*, pág. 12.

74. M. Foucault, *op. cit.*, vol. 1, pág. 47.

75. Ronsard, *Discours des Misères de ce temps*. Cit. en M. Foucault, *id.*, pág. 47.

76. De Tolnay ha dejado sentado que «la construcción del paisaje en planos paralelos, los pliegues quebrados de las vestimentas, el colorido claro al modo de los pintores de Haarlem -azul luminoso del cielo, verde oliva de los prados, rosa de los vestidos- y, en fin, la vacilación en el dibujo prueban sobradamente que se trata de la obra de un principiante». *Op. cit.*, pág. 16.

77. Cfr. Ch. de Tolnay, *id.*, pág. 329. No duda, sin embargo, en reconocer su autografía. Aunque para Walter S. Gibson (*El Bosco*. Ed. Destino, Barcelona, 1993, pág. 34) la «tosquedad general de la ejecución», las «figuras fornidas y de baja estatura», atípicas en su producción posterior, así como las «superficies duras, los contornos oscuros y los colores planos y brillantes», han pensar en una obra de taller del período medio, la mayoría de los autores no dudan de que la tabla del Bosco es autógrafa.

78. Cfr. De Tolnay, *op. cit.*, págs. 16 y 328.

79. J. Combe, *op. cit.*, pág. 13.

80. J.V.L. Brans, *op. cit.*, pág. 10.

81. Este fenómeno lo señala por primera vez De Tolnay, *op. cit.*, pág. 16. Asimismo Delevoy (*op. cit.*, pág. 24) y Combe (*op. cit.*, pág. 12) insisten en la intención del Bosco de sugerir aquí la idea de una esfera o globo terrestre, intuición cósmica que unificaría la reflexión moral.

82. Cfr. Mia Cinotti, *El Bosco*. Ed. Noguer, Barcelona, 1968. Catálogo de la obra n° 2.

83. Resumamos en nota el estado de la cuestión. Aunque no se conoce ningún modelo directo, los especialistas citan algunas fuentes indirectas que podrían haber servido de inspiración, más para señalar las innovaciones bosquianas que para localizar antecedentes iconográficos. Se relaciona con miniaturas y xilografías medievales, alegorías de las Artes liberales, de los Vicios y las Virtudes, así como de los Meses y los días de la Creación (cfr. Cinotti, *ib.*, y De Tolnay, *o.c.*, pág. 328). De Tolnay señala unos manuscritos de *La Ciudad de Dios* de San Agustín (en la Biblioteca de Santa Genoveva de París y en la Biblioteca de La Haya), aproximadamente de la misma época, donde aparecen unas miniaturas de los Vicios y las Virtudes cuya composición en círculo se encuentra asimismo distribuida en apartados o compartimentos. Pero aquí la división tiene todavía el carácter arbitrario y abstracto de los misterios y las alegorías medievales (cfr. De Tolnay, *o.c.*, pág. 16; ver también pág. 328 sobre un grabado similar en P. de Crescences, *Le livre des prouffitz champestres*, París, 1484). Por su parte Combe (*o.c.*, pág. 13, ver fig. IV, pág. 33) menciona un grabado augsburgués de 1477 en el que vemos una rueda girando a modo de noria, con siete compartimentos en los que se desarrollan escenas alusivas a los siete pecados capitales y cuyo movimiento deja caer a los condenados en la boca del infierno. Por último, Gibson recuerda un diseño similar en un fresco inglés del siglo XIV (cfr. *o.c.*, pág. 35, ver fig. 26). Más plausible nos parece, como veremos, la conexión de la tabla del Bosco con los grabados de las series astrológicas de los planetas y sus hijos.

84. Cfr. P. Gerlach, *op. cit.*, pág. 151 y ss. Sobre el particular ver las notas 108, 109 y 110.

85. Cfr. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *op. cit.*, págs. 154 y 206.

86. Sobre este proceso de secularización de las representaciones de los pecados capitales, cfr. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *id.*, pág. 220.

87. Reproducido en Klibansky, Panofsky y Saxl, *id.*, lámina 43. Cfr. asimismo E. Panofsky, «El Padre Tiempo», en *Estudios sobre iconología*. *Op. cit.*, fig. 49, pág. 122, grabado que representa a un Saturno del siglo XVI.

88. Ver, por ejemplo, Klibansky, Panofsky y Saxl, *id.*, láminas 94, 98, 100 y 101. Dichos autores explican cómo el motivo del sopor del perezoso, una vez sacado de su contexto teológico, vino a transformarse en la ilustración profana del temperamento melancólico. El tipo "estandar" del melancólico no surge en realidad hasta que no nace el «estilo artístico realista en la expresión y psicológico en la intención», al parecer en Alemania a mediados del siglo XV, difundido por las ilustraciones de los almanaques. Cfr. *o.c.*, págs. 291-293. Quizás sea posible aquí hacer una concesión a Brand-Philip (sin que esta autora, por cierto, haya reparado en ello por lo que respecta a la obra que nos ocupa) y ver en la tabla del Prado ilustraciones de los distintos temperamentos, no sólo del melancólico; por ejemplo, podemos comparar las escenas de la Lujuria y la Ira con las de las láminas 91 y 92 de la obra citada, que representan, respectivamente, el temperamento sanguíneo y el colérico.

89. J.V.L. Brans, *op. cit.*, pág. 11. Animal obsceno y "lujurioso", el sapo, entre otras cosas, simboliza la muerte.

90. La imagen del espejo es frecuente en los tratados morales de la época del Bosco; así, por ejemplo, Brandt se refiere a su *Nave de los locos* como a un espejo «donde cada uno pueda ver su contrahechura», y en un célebre poema alegórico del siglo XIV, el *Peregrinaje de la vida del hombre*, de Guillermo de Bequilleville, el Peregrino ve reflejada en el Espejo de la Conciencia su propia imagen pecadora y espantosa. No faltan tampoco expresiones artísticas de este tema, por ejemplo, en un grabado alemán de c. 1488, con el título *Espejo del entendimiento humano* encontramos un mensaje didáctico en forma de espejo. Cfr. W.S. Gibson, *op. cit.*, pág. 37.

91. Cfr. W.S. Gibson, *op. cit.*, pág. 37.

92. Cit. en R. H. Marijnissen, *op. cit.*, pág. 333. Por su parte, en su *Espejo de la Salud eterna* (*Spiegel der eewegher salecheit*, III), Ruusbroec escribe: «Ojo contra ojo, espejo contra espejo, imagen contra imagen». Cit. en Marijnissen, *id.*, pág. 333, nota 484.

93. Cit. en W.S. Gibson, *op. cit.*, pág. 35.

94. Cfr. Heinrich Schwarz, «The mirror in art». *The Art Quarterly*, XV, 2, 1952, pág. 106.

95. San Isidoro, *Etimologías*, Libro 12: «De los Animales», Cap. VII, «De las Aves». Sobre el búho y la lechuza en el Bosco volveremos más abajo, VII.1.2.

96. Ch. de Tolnay, *op. cit.*, pág. 24.

97. Así lo han identificado De Tolnay (*id.*, pág. 24) y Cinotti (*op. cit.*, n° 24 del Catálogo). Tal vez -como ha indicado Fraenger- las armas del caballero simbolicen el honor y el cofre abierto el dinero: los bienes terrenos por los que tanto se afanan los hombres en esta vida, tema muy caro a Jerónimo Bosch. Aunque quizás sea llevar las cosas demasiado lejos ver en la armadura y las armas objetos de empeño y hacer del avaro un usurero, posiblemente el "oficio" más aborrecido y maldecido de la época (el de los «sales chiens», como los llamó Jacobo de la Vorágine en sus *Sermones*), como quiere A.M. Morganstern («The Pawns in Bosch's "Death and the Miser"», *Studies in the History of Art*, National Gallery of Art, Washington, XII, 1982, págs. 33-41. Cfr. sobre las distintas interpretaciones del personaje y los detalles de la tabla, Marijnissen, *o.c.*, pág. 321).

98. Cfr. J. Huizinga, *El otoño de la Edad Media*. Alianza Editorial, Madrid, 1988, especialmente el cap. 11: «La imagen de la muerte», sobre el que volveremos repetidamente.

99. J. Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, ed. cit., pág. 194.

100. Émile Mâle, *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*. Fondo de Cultura Económica, México, 1982, pág. 126.

101. La edición más antigua está fechada en 1495. Nos da una idea del éxito de estos *Ars moriendi* el hecho de que desde entonces hasta el 1500, se conocen noventa ediciones imprimidas en toda Europa, entre las cuales al menos ocho aparecieron en los Países Bajos. Cfr. Marijnissen, *op. cit.*, pág. 22, nota 54. De Tolnay (*op. cit.*, pág. 24 y nota 39) señala la serie de ilustraciones del *Ars moriendi* del Maestro E.S. como posible fuente de inspiración del Bosco.

102. É. Mâle, *op. cit.*, pág. 123.

103. J. Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, ed. cit., pág. 197.

104. J. Huizinga, *id.*, pág. 198.

105. Ver más abajo VII.4.2.

106. Julio Caro Baroja, *Las formas complejas de la vida religiosa (Siglos XVI y XVII)*. Ed. Sarpe, Madrid, 1985, cap. V, pág. 149.
107. *Directorium vitae nobilium Dionysii opera*, t. XXXVII, pág. 550. Cit. en J. Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, ed. cit., pág. 194.
108. J. Huizinga, *id.*, pág. 206.
109. Puede verse la edición preparada por François Marechal (pintor xilógrafo), *La danza de la muerte de Holbein*. Ed. Brisa, Madrid, 1980, pág. 6, Introducción.
110. Sobre la evolución del tema, pueden consultarse las bellas páginas de Émile Mâle, *op. cit.*, págs. 126 y ss. Cfr. asimismo el capítulo 14 de J. Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, ed. cit.; y François Duvignaud, *El cuerpo del horror*. Fondo de Cultura Económica, México, 1987, II, págs. 91 y ss.
111. J. Huizinga, *id.*, pág. 211.
112. Cit. en É. Mâle, *op. cit.*, pág. 135. El autor reproduce una ilustración de una de las más bellas ediciones xilografiadas que nos ha llegado, la conocida como «edición Weigel», por el nombre de un coleccionista (fig. 2, pág. 136).
113. Cfr. F. Saxl, «A Spiritual Encyclopaedia of the Later Middle Ages». *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, V, 1942, págs. 82-142, fig. 24b. Marijnissen, *op. cit.*, pág. 324, cita asimismo un grabado de 1505 en el que aparece la Muerte con la flecha.
114. *Divina Comedia*, «Paraíso», Canto 17, vv. 25-27.
115. Sobre éstas y otras referencias relativas a la simbología de la flecha como atributo de Dios y de la Muerte, cfr. el artículo «Flecha», en J. Chevalier y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, págs. 502 y 503.
116. Imprimida hacia 1482 por Fromolt, en Viena, pág. 58. Cfr. De Tolnay, *op. cit.*, pág. 370, nota 80.
117. N° 18d del Catálogo de De Tolnay, *id.*, que lo considera una imitación; para Bax (*Ontcijfering van Jeroen Bosch*, *op. cit.* Trad. inglesa *His Picture-Writing Deciphered*. Rotterdam, 1979), en cambio, se trata de un dibujo original. Son muchas las evidencias en efecto que hablan en favor de considerarlo, si no original, al menos una copia: los motivos son típicamente bosquianos y el contexto en que estos se encuentran no es ajeno al pintor de 's-Hertogenbosch.
118. As. Glück, *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1895, la interpreta como la inicial de Jean Mandijn; y Frimmel, *Geschichte der Wiener Gemälde-Sammlungen*, 1898, vol. 1, pág. 461, como la firma de un cuchillero de Bois-le-Duc que el Bosco sitúa en los infiernos (cfr. De Tolnay, *op. cit.*, pág. 370, nota 78).
119. *Ib.*
120. Nos parece inaceptable, por otra parte, la generalización que hace Combe (*op. cit.*, pág. 43 y pág. 72 nota 131) de esta hipótesis, según la cual «El cuchillo, las flechas, así como la lanza, la espada, el hacha», tienen aquí, como para los alquimistas, el valor de «figuras del fuego que alimenta los misterios del atanor», ya que no tiene en cuenta el contexto de la obra y sólo obedecería, bien al empeño obsesivo del Bosco en condenar a los alquimistas, bien a que el artista profesara él mismo el Gran Arte, hipótesis ambas que resultan injustificadas.



144. Motivo -el de la rana saliendo de la boca del ingenuo- que ilustra el dicho popular «avalier des grenouille», es decir, tomar o ingerir ranas, para expresar la estúpida credulidad de algunas personas (Cfr. J. Combe, *op. cit.*, pág. 65, n. 37). De Tolnay recoge otra expresión para explicar la rana, que alude al mismo significado: «Desgracia para las ranas cuando son invitadas a la casa de la cigüeña», y vemos, efectivamente, que un ave que bien puede ser una cigüeña anida en el extremo superior izquierdo del muro del fondo en la tabla que nos ocupa (Cfr. De Tolnay, *op. cit.*, pág. 331).

145. Cfr. R.H. Marijnissen, *op. cit.*, pág. 448, nota 659.

146. La lectura de los distintos comentaristas no es, como era de esperar, unánime. Se ha visto en este personaje desde un judío con un niño que lleva a la inmolación hasta una figura alquímica transportando en su capuchón al Hijo Filosofal. Cfr. Marijnissen, *id.*, pág. 55, sobre las distintas interpretaciones. Nosotros nos mostramos de acuerdo con la interpretación menos rebuscada y más plausible de Mario Bussagli (*El Bosco*. Ed. Toray, Barcelona, 1967, pág. 12), quien ve aquí sencillamente a un ciego guiado por su lazarillo. El sombrero alto además lo identifica inequívocamente con un mago o prestidigitador.

147. Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*. Ed. Labor, Barcelona, 1988 (7ª ed). Artículo «Nave de los locos», pág. 323.

148. Cfr. W.S. Gibson, *op. cit.*, pág. 41.

149. Ch. de Tolnay, *op. cit.*, pág. 24.

150. *Ib.*

151. Siguiendo, entre otros autores, a Brand-Philip, y apoyándose en las dimensiones de ambos fragmentos, las radiografías y ciertos detalles que parecen cortados, Marijnissen (*op. cit.*, pág. 315) concluye que «la reunión de los dos fragmentos sería un argumento favorable a la hipótesis según la cual el conjunto inicial habría tenido como motivo los *Siete Pecados Capitales*», suposición que según dicho autor se vería reforzada si se demuestra que la *Muerte del avaro* forma parte del mismo conjunto. Por su parte M. Gauffreteau-Sévy en su bello estudio sobre el Bosco apunta la hipótesis de que esta *Nave de los locos* podría formar parte de una serie que representaría la locura de los sentidos, siguiendo por otra parte algunas series de grabados de la época: así, se pregunta este autor, la tabla que nos ocupa expresaría la locura del gusto; la tabla central del *Jardín de las Delicias*, «con sus gestos múltiples e inacabados», la del tacto; y el «Infierno musical» la locura del oído. *Op. cit.*, pág. 95.

152. El auge de las fundaciones religiosas fue extraordinario a fines de la Edad Media, y en 's-Hertogenbosch más que en ninguna otra ciudad neerlandesa. Diez años después de la muerte del Bosco, en 1526, una de cada diecinueve personas de la ciudad pertenecía a una orden religiosa. Algunos monasterios se mantenían con sus propios telares y otros oficios, y su riqueza, así como la competencia que hacían a los gremios, llegaron a plantear problemas con las autoridades civiles, hasta el punto que éstas, como ocurrió en la ciudad natal del Bosco, intentaron limitar las posesiones y actividades económicas de los claustros dentro de su jurisdicción. Cfr. W.S. Gibson, *op. cit.*, pág. 44; ver asimismo pág. 14. Si además se tiene en cuenta la relajación general del clero de la época, no es extraño que las críticas y acusaciones arreciasen contra estos representantes de Dios en la tierra, especialmente las acusaciones de lujuria y gula, tenidas como los vicios monacales por excelencia.

153. Se conoce una versión flamenca del año 1500. En 1498, el gantés Badius Ascensius la traduce al latín y añade a la obra de Brandt una *Stultifera navicula*. Cfr. M. Gauffreteau-Sévy, *op. cit.*, pág. 95.

154. Cit. en Ch. de Tolnay, *op. cit.*, pág. 368, nota 40.
155. Cfr. Ch. de Tolnay, *id.*, pág. 333.
156. M. Gauffreteau-Sévy, *op. cit.*, pág. 96. Prohibidas en 1445 por Felipe El Bueno, volvieron a celebrarse desde 1480. Cfr. *ibidem*.
157. M. Foucault, *op. cit.*, vol 1, pág. 21.
158. Cfr. M. Foucault, *id.*, pág. 21.
159. M. Foucault, *id.*, pág. 26.
160. M. Foucault, *id.*, págs. 27 y 28.
161. Marcel Brion, *Bosch*. Librairie Plon, París, 1938, pág. 28.
162. Sin descartar la identificación del mástil de la nave con el árbol de Mayo -con frecuencia un palo adornado para las fiestas de la Primavera, generalmente licenciosas-, nosotros, siguiendo a L. Demonts («Deux primitifs néerlandais au Musée du Louvre». *Gazette des Beaux-Arts*, 15, 1919, págs. 1-20), hemos reconocido en él el Árbol de la Ciencia. Puede identificarse asimismo con el Árbol de la Vida -significación que no sería extraña a la del árbol de Mayo, en opinión de Gauffreteau-Sévy (*op. cit.*, pág. 96), pues encarnaría la vida inagotable, motivo recurrente en el Bosco. Para Combe (*op. cit.*, pág. 24) en cambio el mástil en cuestión procedería, sí, del Árbol de la Vida en el que Adán y Eva fueron tentados (en la obra de Bosch la lechuza ocuparía el lugar de la serpiente), pero no aludiría a la «vida inagotable», sino a «las ilusiones o espejismos de un mundo de vanas apariencias».
163. L. Demonts, art. cit.
164. Sobre la simbología de la lechuza y el búho y su relación con la muerte, cfr. el amplio resumen en J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, arts. «Lechuza» y «Búho», págs. 633-634 y 204-205, respectivamente. Sobre las figuras de dichos animales en el Bosco, ver *infra* VII.1.2.
165. Sobre la óptica teatral en el Bosco, ver más abajo, VII.2.
166. Cfr. el art. de Marguerite Chevalier, «El loco», en J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, pág. 655.
167. *Ib.*
168. Gaston Bachelard, *El agua y los sueños*. Fondo de Cultura Económica, México, 1988, pág. 114. Sobre la barca y las aguas de la muerte, cfr. el capítulo III de esta obra.
169. G. Bachelard, *El agua y los sueños*, ed. cit., pág. 117.
170. G. Bachelard, *id.*, pág. 116.
171. G. Bachelard, *id.*, págs. 123 y 124.
172. S. Brandt, *Das Narrenschiff*. Cit. en Marijnissen, *op. cit.*, pág. 312.
173. I. Gómez de Liaño, «La estancia de la nave de los locos». En: *Los juegos de Sacromonte*. Editora Nacional, Madrid, 1975, págs. 32 y 33.
174. J. Combe, *op. cit.*, pág. 24. Para este autor la tabla del Louvre es un poco posterior al tríptico del Prado, ya que los personajes estarían tratados con una materia más fina y preciosa, más fluida y transparente, con trazos más minuciosos y un toque que la acerca a la miniatura. La mayoría de los

críticos data la obra hacia el 1500, un poco antes del *Carro de heno*. Cfr., por ejemplo, M. Cinotti, *op. cit.*, n° 16 de su Catálogo.

175. Para Bax original; para De Tolnay en cambio una imitación (cfr. *op. cit.*, pág. 353). En cualquier caso, el motivo pertenece a la galería de imágenes del Bosco, lo que nos hace pensar en un original o una copia.

176. Es opinión unánime entre los críticos que las dos tablas de esta obra, conocidas por el título de «El mundo malvado» y «El mundo después del diluvio», formaron parte de un mismo tríptico cuya parte central se ha perdido. Salvo algunos estudiosos como Delevoy (*op. cit.*, págs. 125-126), que la considera de atribución dudosa, la mayoría de los autores están de acuerdo en la autografía.

177. J. Huizinga, *Erasmus*. Barcelona, 1987, 2 vols, vol. 1, pág. 150.

178. Del tríptico existe una versión en El Escorial, que fue considerada la original por la crítica antigua. Hoy, en cambio, todos los autores reconocen en la versión del Prado, por su mayor calidad técnica, la obra original del Bosco. Sobre la fortuna crítica del tríptico, cfr. M. Cinotti, *op. cit.*, n° 21 de su Catálogo.

179. Cfr. Wilhelm Fränger, *The Millennium of Hieronymus Bosch*. Traducción inglesa del original alemán. Faber and Faber Ltd., Londres, 1952, pág. 46.

180. Este texto, sacado a la luz por primera vez por Juan Contreras, Marqués de Lozoya («Algo más sobre la fortuna del Bosco en España». *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CXVIII, Octubre-Diciembre, 1948, págs. 285-294 y 291-293 -texto-), ha sido estudiado más recientemente por Abdon M. Salazar, «El Bosco y Ambrosio de Morales». *Archivo Español de Arte*, vol. 28, 1955, págs. 117-138.

181. A.M. Salazar, *art. cit.*, págs. 123 y 126.

182. A.M. Salazar, *art. cit.*, págs. 126 y 127.

183. Ambrosio de Morales, *Teatro moral de la vida humana*. Cit. en A.M. Salazar, *art. cit.*, pág. 124.

184. De Tolnay (*op. cit.*, pág. 23 y pág. 368, nota 33) fue el primero en sugerir la relación de la tabla con dicho proverbio. Aunque, como observa Marijnissen, la fuente a la que se refiere De Tolnay, el *Spreekwoordenboek der Nederlandsche* (1858-1870) de Harrebomée, es muy tardía, las investigaciones de Lebeer, Grauls y De Keyser prueban que el proverbio se usaba en la época del Bosco. Cfr. Marijnissen, *op. cit.*, págs. 54-56.

185. Cfr. J. De Sigüenza, *Tercera parte de la Historia de la Orden de San Gerónimo, Doctor de la Iglesia*. Madrid, 1605 (1909, 2ª ed.). Libro IV, Discurso XVII.

186. Ch. de Tolnay, *op. cit.*, pág. 23.

187. No sólo en el Bosco; también en otros autores de la época se deja constancia de este abandono de Dios por parte de sus hijos. Así, en la célebre "moralidad" *Den Spyghel der Salicheyt van Elckerlijc*, publicada veinte años antes de la obra del Bosco, se hace decir al Redentor: «Veo la gente cegada por sus pecados. No me reconocen como su Señor. Sedientos de bienes terrestres que prefieren por encima de todo, ellos me han olvidado». Cit. en Marijnisse, *op. cit.*, pág. 57.

188. Carl Linfert, *Jérôme Bosch*. Francia, Ars Mundi, 1989, pág. 58. Este dato no parecen tenerlo en cuenta quienes, como Marijnissen, insisten en que la función primitiva del tríptico era figurar como retablo de altar, lo cual no sólo resulta improbable sino que parece incongruente hacer objeto de culto un tríptico en el cual la figura de Cristo aparece en un lugar accesorio.

189. Cfr. Ch. de Tolnay, *op. cit.*, pág. 23.

190. Sobre el tema de la *Vanitas*, cfr. I. Bialostocki, *Estilo e iconografía*, cap. «Arte y Vanitas». Ed. Seix Barral, Barcelona, 1975, págs. 185 y ss.

191. Según la tradición popular, el diablo salía en los Sabbat de un cántaro. Cfr. J. Combe, *op. cit.*, pág. 66, nota 54. Puede que este motivo tenga el mismo sentido en otras obras del Bosco (es evidente en el «Infierno musical», donde vemos a Satán calzando en sus patas sendos cántaros), sentido que no sería incompatible con la interpretación que arriba sugerimos, toda vez que el diablo representaría la acción demoníaca, disgregadora, del tiempo.

192. En opinión de Folke Nordström, estas palabras de *Thetis y Peleo* pudieron ser la «principal fuente de inspiración para Goya» en esta aguatinta.. Cfr. de dicho autor *Goya, Saturno y melancolía*. Visor, Madrid, 1989, pág. 182, nota 25. En esta obra se pone de manifiesto la vinculación profunda del arte del pintor aragonés con el "temperamento melancólico" y la "esfera de Saturno".

193. De la serie de los cuatro temperamentos, solamente el temperamento melancólico tiene una representación femenina. Cfr. F. Nordström, *op. cit.*, págs. 99 y ss (ver reproducciones n° 38 y n° 39 de las citadas obras). El motivo en cuestión es frecuente en época del Bosco y aun antes: la Vanidad se representa por una mujer que se mira en el espejo y ve en él reflejada una calavera. Se ha encontrado este motivo, por ejemplo, en un brazal de la sillería de Nájera; en otro de la sillería de Hoogstraeten, donde la mujer sujeta un reloj de arena con una mano y con la otra un cráneo; en una pareja con espejo y calavera en el claustro de la catedral de Amiens, o en un brazal del siglo XVI conservado en el Museo Valencia de Don Juan, en Madrid, en el que vemos una mujer con los mismos atributos alegóricos. Cfr. Isabel Mateo Gómez, *Temas profanos en la escultura gótica española: Las sillerías de coro*. C.S.I.C., Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1979, págs. 191 y 192). A veces es un monje (ese monje melancólico "hijo de Saturno" que encontramos en el Bosco) con una calavera el que presenta la Muerte como objeto de meditación, evocación de la célebre *Meditación de la Muerte* de Tomás de Kempis, como el que se muestra en uno de los brazales de la sillería del coro de la catedral de Toledo (cfr. I. Mateo Gómez, *op. cit.*, pág. 191).

194. José Ángel Valente, «Lectura del Bosco», en: *La piedra y el centro*, seguido de *Variaciones sobre el pájaro y la red*, Tusquets Editores, Barcelona, 1991, págs. 29-31.

195. Friedrich Nietzsche, *El Anticristo*. Alianza Editorial, Madrid, 1993 (16ª reimp.), pág. 87.

196. W.S. Gibson, *op. cit.*, pág. 70.

197. Cfr. W.S. Gibson, *id.*, pág. 28.

198. Cfr. Ch. de Tolnay, *op. cit.*, pág. 23, ver nota 38.

199. E. Panofsky, «Cupido el ciego», en: *Estudios de iconología*. *Op. cit.*, pág. 157, nota 58. El autor reproduce una de estas ilustraciones; véase fig. 82, pág. 177.

200. Cfr. W.S. Gibson, *op. cit.*, pág. 76.

201. Cfr. Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*. Ed. Cátedra, Madrid, 1990, pág. 521.

202. Para Checa no se trataría tanto de un sermón moralista como de una alegoría de los placeres. De hecho, como observa dicho autor, los lugares destinados para acoger muchas de las obras del Bosco, en el Palacio del Pardo, el Alcazar de Madrid o El Escorial (como el tríptico *De las Delicias* en el llamado Pabellón de la Infanta del Real Monasterio) eran a menudo "profanos" y daban cabida también, junto a obras clásicas de maestros italianos como Tiziano, a otras rarezas, caprichos o monstruosidades de la más diversa índole. Ver. Fernando Checa, *Felipe II, mecenas de las Artes*. Ed. Nerea, Madrid, 1992, págs. 414-416.

203. R.H. Marijnissen, *op. cit.*, pág. 91.

204. Platón, *El banquete*. Fedón. Fedro. Edición de Luis Gil. Ed. Orbis, Barcelona, 1983, 200e-201b, pág. 75.

205. Este personaje vestido ha sido interpretado a veces como Adán, otras como Noé, aunque el lazo iconográfico de este último con Eva no está aclarado de un modo convincente. Sobre las distintas interpretaciones, cfr. Marijnissen, *op. cit.*, pág. 94. Más interesante nos parece la hipótesis de Isabel Mateo Gómez (*El Bosco en España*. C.S.I.C., Madrid, 1965): se trataría en realidad de Juan el Bautista: «la actitud de la mano, señalando, y el vestido que se deshilacha en la parte del cuello como si fuera pelo, es decir, la piel de camello, parecen acreditarlo. Estos dos motivos son constantes en la iconografía del Bautista. La única diferencia consiste en que aquí, en lugar de señalar al Cordero, señala a Eva. Pero recuérdese que en algunas tablas del Bautista aparece éste acompañado, además de por el Cordero, por elementos relacionados con Eva y con el pecado, como son la serpiente, el manzano y el Arcángel pesando almas. En el cuadro del Bosco el Cordero, "que quita los pecados del mundo", ha sido sustituido por Eva que "trajo el pecado al mundo"».

206. Como observa asimismo De Tolnay, *op. cit.*, pág. 339. Se trata, según este autor, del primer «paisaje puro» de la historia de la pintura, se entiende que occidental. Jurgis Baltrusaitis ha explicado el proceso según el cual se pasó de los nimbos cristalinos -en opinión del autor lituano, claramente influidos por las mandorlas orientales- donde se insertaban los santos y las personas sagradas, a las representaciones del cosmos mediante esferas vítreas. «Este universo esférico no es solamente la emanación de Dios, sino que representa también la estancia de los hombres con sus servidumbres y miserias». Así, añade dicho autor, en el *Salvator mundi* de Jos van Cleve (comienzos del siglo XVI, París, Louvre), el cosmos, representado por un globo de cristal, «se parece cada vez más a un objeto», «Endurecido, reducido a formas regulares». Igualmente, en los *Proverbios flamencos* de Brueghel (1559), «el mundo-bola se reduce todavía más y carece de jardín». Cfr. J. Baltrusaitis, *La Edad Media fantástica*, ed. cit., págs. 206 y ss. Sin embargo, ninguno de estos cosmos cristalinos alcanzan la autonomía y el valor universal que tiene el del reverso del *Jardín de las Delicias*.

207. San Agustín, *Las Confesiones*. Obras de San Agustín, II. Texto bilingüe. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1979 (7ª ed.), XI, 14, 17, pág. 478: «Nullo ergo tempore non faceras aliquid, quia ipsum tempus tu feceras. Et nulla tempora tibi coaeterna sunt, quia tu permanes, at illa si permanerent, non essent tempora. Quid este enim tempus? Quis hoc facile breviterque explicaverit? Quis hoc ad verbum de illo proferendum vel cogitatione comprehenderit?».

208. San Agustín, *op. cit.*, XI, 14, 17, págs. 478-479. El subrayado es nuestro. Retomando el texto completo: «Quid est ergo tempus? Si nemo ex me quaerat, scio; si quaerenti explicare velim, nescio; fidenter tamen dico scire me, quod, si nihil praeteriret, non esset praeteritum tempus, et si nihil adveniret, non esset futurum tempus, et si nihil esset, non esset praesent tempus. Duo ergo illa tempora, praeteritum et futurum, quomodo sunt,

quando et praeteritum iam non est et futurum nondum est? Praesens autem si semper esset praesens nec in praeteritum transiret, non iam esset tempus, sed aeternitas. Si ergo prasens, ut tempus sit, ideo fit, quia in praeteritum transit, quomodo et hoc esse dicimus, cui causa ut sit illa est, quia non erit, ut scilicet non vere dicamus tempus esse, nisi quia tendit non esse?».

209. Cfr. Julio Caro Baroja, *Las brujas y su mundo*. Op. cit., cap. 18, págs. 269 y 270. Como observábamos con el erudito vasco, la obsesión por el movimiento es una constante en nuestro artista. Ver más arriba I.1.2.

210. B. Spinoza, *Ética*, III, prop. IX, Escolio. Edición preparada por Vidal Peña. Editora Nacional, Madrid, 1980, pág. 194.

211. Aunque la unión en matrimonio de Adán y Eva por un «Dios joven» se encuentra en algunos manuscritos holandeses del siglo XV (cfr. W.S. Gibson, op. cit., pág. 92), en el momento de bendecirlos pronunciando las palabras del Génesis, 1, 28 («Fructificad y multiplicad, y henchid la tierra, y sojuzgarla, y señoread en los peces del mar, y en las aves de los cielos, y en todas las bestias que se mueven sobre la tierra»), cabe preguntarse por qué ha sustituido aquí el Bosco al viejo Dios del Carro de heno por el Dios hecho hombre.

212. Hay que señalar con Gibson la relación del amor con el agua -el elemento predominante en la tabla- que encontramos en las escenas populares que representan el mes de Mayo en la serie de los «trabajos del mes». El «mes del Amor» solía representarse con amantes abrazados en una bañera. Asimismo, vemos a veces en los grabados astrológicos cómo los «hijos de Venus» aparecen como parejas que comparten baño. En este sentido Bax interpreta muchos detalles de la tabla en relación con expresiones holandesas como «nadar en el baño de Venus» por enamorarse, o «robar fruta o flores» como alusión al acto sexual. Cfr. W.S. Gibson, op. cit., pág. 84.

213. La idea de la cabalgata de bestias más o menos fantásticas simbolizando las pasiones y deseos del hombre se remonta a José de Sigüenza. Marijnissen (op. cit., pág. 96 y nota 53) encuentra un paralelismo entre el motivo del Bosco y la literatura alegórica del siglo XV, sobre todo en el *Peregrinaje de la vida humana* de Guillermo de Digulleville y en la *Danza de los ciegos* de Michault. En esta última, los ciegos -todos los seres humanos- se reúnen para bailar «las tres danzas fatales que toda criatura humana debe bailar: el amor, la fortuna y la muerte» (cit. en Marijnissen, ib.). Por su parte, Isabel Mateo (*El Bosco en España*, op. cit., pág. 18) recuerda que «En las miniaturas del siglo XIV aparecen representados los siete pecados capitales, cada uno de ellos por un animal que lleva sobre sí un jinete y éste, a su vez, un ave, igual que en la escena del Bosco». Así, el león y el oso, para San Agustín, que sigue la autoridad de la Biblia (*Salmos*, 21,14; 90,13) «simbolizan el demonio porque la fuerza del oso está en su zarpa y la del león en su boca» (San Agustín, *Sermón CLXXIX*); el oso para San Buenaventura es símbolo de los apetitos carnales; el ciervo y el unicornio, a veces aparecen con un significado cristológico, a veces -como en el *Fisiólogo*- como animales lujuriosos; el grifo posee también este doble sentido, divino y demoníaco; el asno generalmente se tiene por imagen de la ignorancia; el caballo es considerado como animal lujurioso; en fin, el cerdo y la cabra -que aquí, como veremos más adelante, tiene connotaciones propias- representan igualmente la lujuria. Cfr. Isabel Mateo y Jacqueline y Maurice Guillaud, *Jerónimo Bosco. El Jardín de las Delicias*, Guillaud Editions, París, 1988, Análisis de la obra de I. Mateo, págs. 266-270 (la autora reproduce representaciones de miniaturas del siglo XIV de los pecados y los vicios humanos montados sobre diversos animales, ver figs. 79-85). Digamos, sin embargo, que aunque el Bosco se inspirara en la tradición medieval, el motivo alcanza en él una intensidad poética que carece de parangón.

214. Obsérvese que la mujer que tienta al santo en las *Tentaciones de San Antonio* de Lisboa es también negra y que los "diablos" de los infiernos bosquianos son con frecuencia negros o "morenos". Sobre la «negra lasciva» en la literatura de la época, cfr. I. Mateo, *Jerónimo Bosco. El Jardín de las Delicias*, ed. cit., pág. 264.

241. Exactamente tiene esta figura 36 cm. Tal vez como observa Gerlach («Le Jardin des Delices. Un essai d'interpretation», en: Marijnissen y otros, *Le problema Jérôme Bosch*, Arcade, Bruselas, 1972, pág. 138, ver nota 27), el lugar central que el Bosco ha querido dar a Cristo en este panel responda en parte a la gran influencia que a fines de la Edad Media ejerce sobre los Hermanos de la Vida Común (sólidamente establecidos en 's-Hertogenbosch), la interpretación teológica franciscana de Duns Scoto, que insiste sobre la primanté de Cristo. Cfr. asimismo la *Epístola de Pablo a los Colosenses*, 1, 15-16 («Él [Cristo] es la imagen del Dios invisible, el primogénito de toda creación; pues por Él fueron creadas todas las cosas, las de los cielos y las que están sobre la tierra, las visibles y las invisibles [...] Todas las cosas fueron creadas por Él y para Él») y *Juan*, 1, 3 («Por Él, todo fue hecho, y sin Él nada se hizo de lo que ha sido hecho»).

242. W. Fränger, *The Millenium of Hieronymus Bosch*, ed. cit., págs. 44-45.

243. Hendrik Mande, *Venden binnensten ons liefs heren ihesu Cristí*. Cit. en Marijnissen, op. cit., pág. 95.

244. Sobre la sensualidad culpable y el caracter diabólico del placer, Marijnissen cita numerosos pasajes en la literatura holandesa del siglo XV. Cfr. id., págs. 95 y 101, nota 246.

245. Muy conocidos en la Edad Media fueron los comentarios de Buenaventura en su *Lignum vitae* y los de Hubertinus de Casale en su *Arbor vitae*. Se conocen al menos cinco traducciones de aquélla obra al holandés en la época del Bosco, una de ellas publicada en 's-Hertogenbosch a principios del siglo XVI. Cfr. P. Garlach, op. cit., pág. 131.

246. Isabel Mateo se refiere a dos postulados de origen medieval: el primero vincula el origen del mal a la creación de la primera mujer; el segundo tiene que ver con el principio de los contrarios aplicado a los animales: «al mismo tiempo que Dios iba creando un animal puro, el diablo creaba su contrario». *Jerónimo Bosco. El Jardín de las Delicias*, ed. cit., pág. 256. No se advierte, sin embargo, esta dicotomía "maniqueísta" en la tabla del Bosco: la mayoría de estas criaturas -animales y plantas- son monstruosas o exóticas, vinculadas por tanto antes al "mal" que al "bien". Por otra parte, Eva sólo representaría aquí el mal en cuanto que es el origen del deseo.

247. Marijnissen (op. cit., pág. 96, ver ilustración en pág. 95) cita una traducción holandesa del *Peregrinaje de la vida humana*, de Guillermo de Digulleville, en la que aparece una figura femenina a horcajadas sobre un cerdo. La amazona no es otra que Venús, identificada con la Lujuria. I. Mateo (*Jerónimo Bosco. El Jardín de las Delicias*, ed. cit., pág. 268) por su parte, cita un texto de los *Castigos e Documentos del Rey don Sancho* en el que se lee: «Tal es el hombre que vive de la voluntad de la carne, como el puerco que se envuelve en el lodo...».

248. I. Mateo reproduce un capitel de la iglesia de Saint-Etienne, en Auxerre, Francia, donde vemos a la Lujuria simbolizada por una mujer montada sobre una cabra, y una miniatura del siglo XIV con idéntico motivo. Cfr. *Jerónimo Bosco. El Jardín de las Delicias*, ed. cit., figs. 86 y 84, págs. 268 y 267, respectivamente.

249. André Barbault, art. «Capricornio», en J. Chevalier y A. Gheerbrant, op. cit., pág. 249.

250. Pierre Klossowski, *El baño de Diana*. Ed. Tecnos, Madrid, 1990, pág. 5.

251. Cfr. E. Panofsky, «Cupido el ciego». En: *Estudios sobre iconología*, ed. cit., págs. 154 y ss.

252. Como ha mostrado Isabel Mateo (*El Bosco en España*, op. cit., pág. 21; y *Jerónimo Bosco. El Jardín de las Delicias*, ed. cit., págs. 285 y 286), la vela y el jarro, que aquí aparecen como atributos de la «diosa del Azar» (observemos de paso que "azar" viene del árabe *az-zahr*, dado para jugar), se encuentran en los textos de "bodas" desde la Edad Media como símbolos del rito matrimonial y del acto sexual.

253. E. Panofsky, «Cupido el ciego». Op. cit., pág. 164.

254. Podemos ver varios ejemplos en Panofsky, «Cupido el ciego», op. cit., como un grabado de los *Emblemata* de Andrea Aliciati (1534) (fig. 102).

255. Hay quien ve en este motivo un símbolo alquímico (Combe), un castigo medieval consistente en cortar un pie (Fränger), o una falsa reliquia (I. Mateo). Ahora bien, donde esta autora (*El Bosco en España*, ed. cit., págs. 22 y 23) ve un tubo cilíndrico en la parte superior del pie seccionado -donde se introducía el documento que garantizaba la autenticidad de la reliquia- tal vez sólo nos esté permitido ver la natural prolongación ósea del pie. En general, tales interpretaciones resultan demasiado particulares y como traídas por los pelos en una obra que se distingue por su valor universal.

256. J.E. Cirlot, *Diccionario de símbolos*, ed. cit., art. «Pie».

257. Cit. en Marijnissen, op. cit., pág. 95.

258. Cit. en Gert Buchheit, «El purgatorio de Jerónimo Bosch», en: *Desconocidos célebres*. Luis de Caralt Editor, Barcelona, 1960, pág. 151. Gibson recoge asimismo una antigua expresión holandesa: «patinar sobre una capa fina de hielo», para aludir a una situación precaria. Cfr. W.S. Gibson, op. cit., pág. 151.

259. Ver *supra*, II.3.5. C, sobre éste y otros símbolos de la muerte presentes en la tabla. El motivo de la liebre cazadora ha sido estudiado por Isabel Mateo («El conejo cazador del *Jardín de las Delicias* del Bosco y una miniatura del siglo XIV». *Archivo Español de Arte*, 45, 1972, págs. 166-67) en relación con una miniatura del *Romance de Alejandro* de 1344 donde una figura semejante ilustra el tópico del "mundo al revés"; pero aunque esta temática está presente sin ninguna duda en la obra que nos ocupa, creemos haber visto en el contexto de la obra bosquiana elementos suficientes como para asociar dicho tema con la muerte.

260. Marijnissen (op. cit., pág. 91 y nota 40) cita al respecto una versión holandesa del *Ars moriendi*, *Dat Sterfboech*, que estipula que «ellos [los hombres] serán torturados de la misma manera que han pecado». La idea de los castigos predestinados a cada una de las culpas había sido desarrollado por Ludolfo de Saxe, Thomas de Kempis y Denis Le Chartreux. Cfr. P. Gerlach, op. cit., págs. 151 y ss; ver notas 108, 109 y 110.

261. I. Mateo, *Jerónimo Bosco. El Jardín de las Delicias*, ed. cit., págs. 285 y 286 (ver figs. 137 y 138).

262. Cfr. J.V.L. Brans, op. cit., pág. 65.

263. L. Baldass, op. cit., págs. 234 y ss.

264. La figura de Satán devorando a los condenados puede estar inspirada en el episodio de la *Visión de Tonal*, donde un monstruo infernal difiere rápidamente los pecados de la lujuria «como los granos de un racimo de uvas» (cfr. Combe, op. cit., pág. 30, y De Tolnay, op. cit., pág. 43). Como veremos luego más detenidamente el celeberrimo relato de la aventura al más allá del héroe irlandés fue una de las fuentes fundamentales de la imaginaria medieval del Más Allá, y es posible que el Bosco lo conociera por una traducción holandesa, asociándolo con el mito de Saturno. No se trata, por lo demás, de un tema inédito en la iconografía de la época: puede verse, por ejemplo, un



espantoso «Satán devorando a los pecadores» en el famoso *Libro de Horas del Duque de Berry*, siglo XV (reproducido por I. Mateo en *Jerónimo Bosco. El Jardín de las Delicias*, ed. cit., fig. 135).

265. Cfr. Enrico Castelli, *Lo demoníaco en el arte*. Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1952, pág. 41.

266. M. Gauffreteau-Sévy, *op. cit.*, pág. 150.

267. Cfr. P. Gerlach, *op. cit.*, pág. 151.

268. Parafraseando un texto de Maurice Blanchot, *La risa de los dioses* (Ed. Taurus, Madrid, 1976, pág. 160): «Este pensamiento nos instala decididamente en un universo donde la imagen deja de ser segunda respecto al modelo, donde la impostura aspira a la verdad, donde finalmente no hay original, sino un eterno centelleo donde se dispersa, en el centelleo del rodeo y del retorno, la ausencia del origen».

269. Cfr. P. Gerlach, *op. cit.*, pág. 156.

270. Cfr. Ch. de Tolnay, *op. cit.*, págs. 31 y 370, nota 84.

271. Ver más abajo, capítulo IV.2.3.

272. Cfr. P. Gerlach, *op. cit.*, págs. 156 y 157 (ver notas 149 y 150).

273. Cfr. R.H. Marijnissen, *op. cit.*, pág. 101, nota 217.

274. J. Baltrusaitis, *La Edad Media fantástica*, ed. cit., pág. 133.

275. En el muy difundido *Espejo de la Vida y de la Muerte*, Robert de l'Omme describe este árbol del Mal: «Pues el árbol sobre el cual está sentado/ De VII pecados mortales nació;/ VII raíces de siete serpientes/ salían y mucho me preocupa». Cit. en Baltrusaitis, *La Edad Media fantástica*, ed. cit., pág. 135.

276. J. Baltruaitis, *La Edad Media fantástica*, ed. cit., pág. 138, fig. 93. Sobre la flora zoomórfica, cfr. págs. 123 y ss. Puede verse también sobre la hibridación de lo vegetal y lo humano, G. Lascault, *Le monstre dans l'art occidental*. Klincksieck, París, 1973, págs. 148 y 149.

277. Cit. en J.V.L. Brans, págs. 63 y s.

278. Cfr. E. Castelli, *Lo demoníaco en el arte*, ed. cit., pág. 102, n. 26.

279. Cfr. J. Combe, *op. cit.*, pág. 72, nota 126. Las dos naves aparejadas simbolizarían para este autor el barco doble «del arte y de la naturaleza» que guía la Gran Obra; cfr. *id.*, pág. 40.

280. Ver, por ejemplo, J. Combe, *op. cit.*, pág. 43, e I. Mateo, *Jerónimo Bosco. El Jardín de las Delicias*, ed. cit., pág. 288.

281. Dionisio Cartujano, *Opera Omnia*, t. XXXVII, pág. 197. Cit. en Isidro Bango y Fernando Marías, *op. cit.*, pág. 170.

282. Según I. Mateo (*Jerónimo Bosco. El Jardín de las Delicias*, ed. cit., pág. 287) dichos instrumentos estarían en relación con la lujuria y su castigo; así, en la imagen del arpa, veríamos al hombre crucificado por el instrumento que le dio placer.

283. H.H. Lenneberg, «Bosch's Garden of Earthly Delights. Some musicological considerations and criticisms». *Gazette des Beaux-Arts*, t. LVIII, New York/París, 1961, II, n° 103, págs. 140 y s.

284. Sobre la estética musical en la Edad Media, cfr. Edgar de Bruyne, *Estudios de Estética Medieval*. Ed. Gredos, Madrid, 1958, 2 vols. Vol. 2, cap. III, 1, págs. 116 y ss.
285. Cit. en De Bruyne, *op. cit.*, vol. 1, pág. 121.
286. Cfr. E. de Bruyne, *id.*, cap. IV, pág. 119.
287. Como ha observado asimismo J. Combe, *op. cit.*, pág. 43.
288. Cit. en W. Kayser, *Lo grotesco*, ed. cit., pág. 70.



### III. LAS SOLEDADES

#### III.1. *La tentación de la locura*

No se conserva el yo sin conservar también a Dios.  
La muerte de Dios significa esencialmente, entraña  
esencialmente, la disolución del yo: la tumba de  
Dios es también la tumba del yo.

- Deleuze, *Lógica del sentido*<sup>1</sup> -

#### III.1.1. Lo santo y lo demoníaco. *Las Tentaciones de San Antonio*

##### A. - El «Monstruo Anónimo»

El Hombre-árbol, gran figura del horror, culmina la galería de figuras imposibles del Bosco. La terrible criatura infernal remite en última instancia a lo que no se puede nombrar y sólo se muestra en el espacio alusivo, como ocultación o ausencia de sentido. En la figura híbrida del monstruo habla el silencio de las imágenes: *señala* como señala una máscara, que oculta y a la vez patentiza el hueco, pues no se esconden tras ella sino las cuencas vacías de la calavera. El monstruo bosquiano *pone en escena*, cual fantasma que posibilita cierta materialización, el misterio irrepresentable: es el *simulacro* en el sentido de Klossowski, como cuerpo pantomímico que actualiza lo «incomunicable» que «no tiene cuerpo»<sup>2</sup>. Pero esta muerte simulada, esta muerte *figurada* nos lleva siempre a un angustioso desencuentro con aquello a lo que sin embargo estamos condenados. Así como la cara

oculta de la Luna se esconde a nuestra mirada, así las permanentes tinieblas de la muerte se ocultan a la luz de la vida. Sólo podemos volver continuamente al punto de partida, al juego de las imágenes que vincula lo inactual del deseo -la locura y el paroxismo de la vida- con lo inactual de la muerte.

De este modo, si el infierno bosquiano es la imagen invertida de la tierra, el monstruo representa la "inversión" del hombre: encarna, dicho sea en palabras de Castelli, el «cancer del espíritu». El deseo, cuando se torna «capricho» (deseo *absurdo* o anhelo de lo imposible, de hondas raíces en la vida humana: capricho que no se confunda con la simple veleidad), genera formas monstruosas. Ahora bien, el capricho implica el agotamiento inmediato de una existencia, «es la manifestación de una existencia efímera, que excluye el durar»<sup>3</sup>. Como aspecto de lo posible, que es aquí un imposible durar, se vincula, en el plano de lo inactual, con -como diría Heidegger- la radical posibilidad de nuestra imposibilidad. El no-ser que establece la diferencia se convierte, con la muerte, en el límite absoluto, pero en la vida constituye lo "demoníaco" y lo "infernial" de una existencia, esto es, dice Castelli: «el sentimiento de un posible no realizado». Lo *demoníaco* se convierte en este sentido en la realización de este absurdo: «creamos una situación dolorosa (la nostalgia de un imposible) que se hace infernal (monstruosa) si la idea de lo *diferente* -de aquello que no fue- se vuelve obsesiva»<sup>4</sup>. Pero también la imposibilidad de vivir otras vidas y posibilidades futuras (al final y a la postre, y aquí radica quizás la mayor monstruosidad, la de engañar a la muerte para vivir la vida eterna), lo que nos lleva a entregar el alma a Dios o a vendérsela al diablo. A Dios, si nos abandonamos humildemente a Él liberándonos del mundo y de sus tentaciones y mortificándonos, cual esos "héroes" cristianos que son los ermitaños de Jerónimo Bosch. Al diablo, si cedemos a las tentaciones luciferinas del deseo: querer, poder, hacer y, la más

insidiosa de todas ellas, saber. Tal es el origen del mal faústico; tal la naturaleza de los monstruos demoníacos que asaltan a San Antonio en el desierto, tema muy del gusto de los pintores nórdicos de los siglos XV y XVI, que alcanza su máxima expresión en el Bosco.

Como introducción a este tema culminante de la imaginería del Bosco, citaremos parte de un capítulo del *Diálogo de la Verdad*, del místico alemán Enrique Suso (nacido en 1295 o 1300), escrito en el ambiente espiritual de Ruysbroeck y pronto traducido al holandés y difundido en el círculo de la Cofradía de Nuestra Señora de 's-Hertogenbosch, a la que pertenecía el Bosco<sup>5</sup>. El teólogo y predicador alemán imagina un diálogo entre el Discípulo o el Siervo (el propio Suso) y un Monstruo, un ser vil por su calaña y «maneras inauditas de hablar». El Monstruo se le aparece cual fantasma de una «visión intelectual», cuando tiene «el ánimo invadido de silencio y paz interior». Apenas lo ve comienza a interrogarlo:

DISCÍPULO: ¿De dónde vienes?  
EL MONSTRUO: De donde nunca fue.  
DISC.: Entonces, ¿quién eres?  
MONS.: Yo no soy.  
DISC.: ¿Qué deseas, pues?  
MONS.: Yo no deseo.  
DISC.: Hablas maravillosamente, ¿cómo te llamas?  
MONS.: Me llamo el Monstruo Anónimo.  
DISC.: El nombre de monstruo te queda muy bien, ya que empleas un lenguaje monstruoso y peregrino. Pero, ¿cuál es tu fin intelectual? [¿Qué busca tu inteligencia? Texto Denifle]  
MONS.: La ociosa libertad [La pura libertad. Texto Denifle]  
DISC.: ¿Y qué entiendes por ello?  
MONS.: Vivir según el capricho del propio querer, sin establecer distinciones [entre él y Dios] y sin cuidarse ni del pasado ni del futuro.

El capítulo termina hablándole el Discípulo de la verdadera libertad (que se encuentra en Dios y no en la esclavitud del pecado, que es la esclavitud del puro querer). Pero lo que aquí nos interesa es la figura desconcertante del Monstruo, que no tiene filiación alguna: surgido como un "capricho" del deseo, no tiene origen ni fundamento. En realidad nada es, ni nada desea: surgido del deseo del Siervo, en cuanto objeto del deseo o simulacro de su imposibilidad, no desea

nada, tan sólo es la manifestación diferida y monstruosa del deseo. Su única meta es lo imposible: la «pura libertad» de la voluntad que no pone límites ni reglas a su querer, que no conoce por tanto la soberanía de Dios sino únicamente la suya propia: la soberanía del deseo desplegándose y realizándose en el espacio atemporal del ensueño. Mas semejante querer en cuanto querer lo imposible, se transforma en mal. De ahí que la naturaleza y las maneras de este ser sean monstruosas; de ahí sus formas «inauditas de hablar»: no es más que un fantasma, el fragmento desgarrado de esa idílica continuidad que prometía su pura libertad y su voluntad todopoderosa. Asociado al mal, este monstruo acaba tornándose en el Bosco amenaza demoníaca; fantasmagoría horriblemente palpable, deja de ser una «visión intelectual» para convertirse a los ojos del artista visionario en una imagen sensible, con la que el demonio, cual hidra de mil cabezas furibundas, a cuál más terrible y cruel, atenaza al santo eremita.

#### B.- La plaga ardiente del deseo

Queda fuera del ámbito de nuestra investigación, al abordar el tríptico de las *Tentaciones de San Antonio* (Lisboa, Museo de Arte Antiguo), plantearse hasta qué punto las visiones del santo estaban provocadas por causas fisiológicas reales: parece comprobado que los rigores de la mortificación y la avitaminosis resultante de los largos ayunos de los ascetas cristianos podían suscitar beatíficas o espantosas visiones alucinatorias, quizás no muy diferentes a las que describe nuestro pintor<sup>7</sup>. Mas este dato es extraño al curso de una investigación estética que estudia una obra de arte. Lo verdaderamente relevante para nosotros es la figuración visionaria tal y como se manifiesta en la obra de arte en cuanto tal. Desde este punto de vista no es necesario suponer en un trabajo como el nuestro hipótesis tan atractivas como la de Delevoy. Este autor propone, para explicar la

desconcertante proliferación de imágenes disparatadas y grotescas que pueblan el tríptico de Lisboa, la posible ingestión por el pintor de una droga alucinógena, la misma que supuestamente habría llevado a las brujas de su tiempo a imaginar traslaciones en el aire y orgías espantosas<sup>8</sup>. Sin descartar semejante hipótesis -no hay por otra parte medio de hacerlo-, nos parece que no es necesario postularla para dar cuenta de los detalles de la tabla: aparte de los debidos exclusivamente a su fecunda imaginación, harto probada en toda clase de recursos, es fácil pensar, dada la "psicosis colectiva" en la época en torno a la creencia en la brujería y en los ominosos poderes del demonio, que el Bosco estuviera suficientemente familiarizado con los vuelos por el aire y las escenas infernales del Sabbat, presentes en casi todos los relatos de la superstición popular y en las numerosas descripciones de presuntas brujas e inquisidores<sup>9</sup>. Lo que nos interesa realmente, sin embargo, es el uso particular que el pintor brabantón hace de estos relatos.

Pero vayamos por partes. El Bosco inserta una escena de Sabbat, donde como luego veremos parece estarse celebrando una misa negra, en un tema caro a la época: el de las tentaciones de San Antonio. Para Leo van Puyvelde no se trataría tanto de un tema de tentación como de tormento: los tormentos que el diablo, exasperado por la resistencia y la santidad del santo, inflige al eremita<sup>10</sup>. No vemos, sin embargo, la justificación de separar el tormento de la tentación, cuando la mayor tortura que el demonio podía dar al santo consiste, precisamente, en la tentación. Los detalles del tríptico revelan que el Bosco conocía bien la *Vida de San Antonio*, escrita por San Atanasio y traducida al holandés en 1490, en Zwolle. Era bien conocida, por otro lado, como fuente iconográfica inagotable para los artistas, *La leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine, cuya primera impresión holandesa había sido publicada en Gouda, el año 1478. Otra fuente literaria no menos importante fueron las *Vitae Patrum*, adaptadas al



holandés en 1480 y 1490. Sin duda diversos motivos del tríptico de Lisboa se explican por el conocimiento del artista de estas referencias literarias, amén de por la familiaridad del pintor con la tradición iconográfica medieval. La tabla izquierda (**fig.39**) evoca, de manera narrativa, el episodio en el que San Antonio, sumido en éxtasis, es raptado y transportado por el aire por los demonios; tras la caída, en el primer plano, dos monjes de la orden antonina con un tercer personaje en el que Bax ha reconocido un autorretrato del Bosco<sup>11</sup>, ayudan a incorporarse al debilitado eremita. El ala derecha parece ilustrar otro momento de la leyenda hagiográfica: el de la princesa diabólica, representada aquí por una mujer desnuda y sensual semioculta en el tronco hueco de un árbol -imagen de la tentación del deseo libidinoso-, que invita al santo a visitar su reino (presumiblemente la ciudad de extraños edificios que se ve al fondo de la tabla); más abajo, la tentación de la gula cobra el aspecto de una monstruosa mesa servida con mantel y el de un curioso hombre-barriga al que le atraviesa un puñal. El momento culminante del tríptico lo constituye la tabla central, en la que se ha visto en la torre semiderruida donde se encuentra el santo una reminiscencia de aquella fortaleza en ruinas a orillas del Nilo, en la que, según la tradición, se recluyó el eremita.

Por descontado que el Bosco imprime su sello único e incomparable a estas escenas de la vida del santo. Hay que añadir, sin embargo, que el tema no es sólo un mero pretexto para expresar las obsesiones del pintor. De hecho no es la primera vez que el Bosco, a quien André Chastel llama «el pintor de la Tentación de San Antonio», muestra su predilección por el mismo: su interés por el santo eremita, así como por otros héroes cristianos como San Jerónimo, especialmente por lo que se refiere a la lucha entre la resistencia y la firmeza del asceta y los embates del diablo (la lucha en definitiva entre el héroe y el monstruo, entre la santidad y lo demoníaco), queda de manifiesto



por las numerosas copias o versiones de taller de obras perdidas del maestro con el mismo tema, amén de los otros trabajos autógrafos de las Tentaciones de San Antonio<sup>12</sup>. Reiteremos que es la lid, el combate mismo lo que parece centrar la atención del pintor. Ahora bien, ¿hacia dónde se decanta esta lucha? ¿hasta cuándo puede resistir el alma del santo? ¿es ésta tan frágil como parece indicar el pequeño tamaño del eremita, si se lo compara con las tremendas proporciones de la invasión demoníaca? Lo que parece claro es que San Antonio no se va a rendir fácilmente. Esta pequeña figura humana, frágil en apariencia, constituye el verdadero centro de la gran tabla central, el eje sobre el que se cierran los dos postigos del tríptico. Una vez más, pues, el lugar central lo ocupa, como en el «Infierno musical», una mirada humana, un mundo interior. No deja de ser significativo, como observa De Tolnay, que la composición en zig-zag y la orientación de los personajes principales en las tablas laterales llamen la atención sobre el panel central: el lugar donde se libra la batalla. La expresión aparentemente serena del eremita no puede ocultar la terrible tensión que desgarrar su alma y que se manifiesta en las diferentes concreciones del mal (las fantasmagóricas manifestaciones de sus deseos prohibidos) que oprimen el corazón y las sienes del asceta. ¿Qué signos misteriosos hablan en su mirada, que se dirige directamente a nosotros y en la que se cree adivinar cierta expresión cansada, descompuesta, detrás de la máscara de serenidad del que parece estar sufriendo los ataques definitivos del demonio?. Quizás la aparente calma que refleja este semblante noble no sea más que la calma de los momentos agónicos, aquella que precede a la muerte. El santo nos mira insistentemente a nosotros, no al Cristo del fondo umbroso de la torre, acaso demasiado pequeño ya para contrarrestar las fuerzas del Maligno. ¿No está viviendo el Bosco en un tiempo en el que, según el celeberrimo *Malleus Maleficarum*, publicado por primera vez en 1487, se lee que Dios, harto ya de la perversidad y la

corrupción de los hombres, ha permitido que el diablo someta el mundo, fundando en él la secta de los brujos y las hechiceras?<sup>13</sup> Naturalmente, lo que podemos decir acerca de la expresión del monje no resulta más que de impresiones subjetivas, sobre las cuales no es posible fundar una interpretación rigurosa. Nuestra hipótesis se apoya empero en lo único que puede en rigor apoyarse para emitir un juicio: en la evidencia de las imágenes. Lo que más llama la atención en estas *Tentaciones del Bosco*, más aún que en los tratamientos de otros autores de la época como Grünewald (hoja derecha del retablo de Isenheim), Nikolaus Manuel Deutsch (Museo de Berna) o el mismo Cranach (Roma, Galería Colonna), son no sólo la representación de los demonios, tratados con una multiplicidad de recursos de la imaginación sin parangón (frente a las todavía ingenuas figuras de los diablos inspirados en los grabados de Schongauer y resultantes de la combinación de rasgos antropomórficos y zoomórficos), sino sobre todo las dimensiones sin precedentes del imparable despliegue de las fuerzas del mal, ante el cual el monje no parece poder hacer sino abismarse en las profundidades de la melancolía.

No debemos olvidar por otra parte que el tipo habitual que se impone por entonces no es el del claro y luminoso monje triunfante que sale indemne de su lucha contra las trampas del maligno, sino el del monje sombrío y melancólico. En un manuscrito astrológico citado por Chastel que se conserva en la Biblioteca de Tubingue, vemos al planeta Saturno representado por un monje que lleva sobre el hombro la Tau azul, «sin duda la figura heráldica de una muleta»<sup>14</sup>. Para dicho autor la ambigüedad del tríptico se explica por la «polaridad fundamental» del temperamento saturnino, que puede predisponer para la meditación metafísica y la contemplación mística (la serena contemplación que después veremos en la tabla homónima del Prado), pero también para el abatimiento y la postración: esa *acedia* o «pereza del espíritu y del corazón considerada como el más grande de los pecados»; esa

«irrésistible aversion á l'égard du réel», que se entiende por la definición ya citada de Constantino Africano de la melancolía: *«Cogitatio de re nom cogitanda, certificatio rei terribilis et timorosae et tomen nom timendae, et sensus rei quae nom est»*<sup>15</sup>. Pensar sobre lo que no se puede pensar; preocuparse por algo que *no es* o que no puede concebirse más que como una quimera, pero que sin embargo se siente como algo terrible y de temer: tal es el mundo demoníaco de los deseos y las tentaciones del santo. Las visiones del asceta poseen la inconsistencia de impresiones fugitivas, pero al mismo tiempo se presentan dotadas de un terrible poder amenazador, una incisiva vitalidad que hace que la fantasmagoría se torne más real que la propia realidad: lo que no existe, pero *insiste*. San Antonio sufre la angustiosa presión de esta caterva de monstruos del deseo; vive la tensión de esa fractura en el corazón de lo real que es propia, como tendremos ocasión luego de ver con mayor detenimiento<sup>16</sup>, de los espíritus melancólicos.

Hay que mencionar otro dato que explicaría en parte el interés del Bosco por la figura de San Antonio. Hoy sabemos que ninguna época en la historia europea sufrió el azote de las enfermedades como la Edad Media. Una tras otra las grandes epidemias la asolaron de punta a punta: primero fue la malaria; luego vino la terrible pandemia de la peste negra que sembró de cadáveres la Europa de mediados del siglo XIV; finalmente, en los albores de la Edad Moderna, la sífilis se convertía en la enfermedad maldita. A estas plagas más o menos esporádicas había que añadir dos más que acompañaron al hombre medieval durante todo el milenio: la lepra, con su monstruosa comitiva de *facies leonina*, y la llamada "plaga ardiente", "fuego sagrado" o "mal de San Antonio". Poca protección y prácticamente ningún remedio se tenía contra estos males, que por lo general eran atribuidos a la acción del diablo (con frecuencia por la mediación de las brujas o de minorías étnicas estigmatizadas como los judíos) o al castigo de Dios

provocado por la corrupción de los hombres. Aterrada e impotente, la humanidad podía llegar a pensar que Dios la había abandonado a su infausta suerte: el terrible *humo pestífero* amenazaba con volver a emanar en cualquier momento; los esqueletos bailaban al ritmo de las danzas macabras; las brujas y los agentes del diablo se extendían por doquier. Quizás la muerte había por fin triunfado y la humanidad estaba ya condenada. Pero aún le quedaba al hombre una última baza: había que buscar a alguien para que intercediera ante el Señor Todomisericordioso. Esta misión le fue encomendada a los santos, los cuales son convocados para curar las distintas enfermedades. Cada santo estaba, por así decirlo, especializado en el remedio de un mal. Así San Mauro curaba la gota; San Sebastián, San Lázaro, San Roque, San Egidio, San Cristobal, San Valentín y San Adrián, hacían lo propio con la peste<sup>17</sup>. Pero el más "curandero" de todos los santos para la fe popular fue, sin ningún género de dudas, San Antonio. El culto al santo llega a su apogeo durante los siglos XV y XVI, cuando se organizaban peregrinaciones masivas a su tumba en la abadía de Saint-Antoine-en-Viennois. La orden hospitalaria de los antoninos estaba dedicada sobre todo al tratamiento de enfermedades contagiosas, como la lepra, la peste y la sífilis, aunque la enfermedad que supuestamente mejor curaba la invocación del santo era el así llamado *fuego de San Antonio*, un mal que al parecer no era otro que el ergotismo, que hoy sabemos está provocado por una intoxicación aguda debida al venenoso cornezuelo del centeno, hongo parasitario que se ingería con el pan. Quien tuviese la desgracia de sufrir esta *plaga ardiente*, sentía como si un fuego le consumiese las entrañas, gritaba y se retorció de dolor, cual si estuviese endemoniado, hasta acabar muriendo. Era de esperar que no fuese considerada una enfermedad cualquiera: enloquecidos por el dolor, con alucinaciones que les hacían creer que eran atacados por monstruos y demonios (mal que lo era también de la fantasía), y con convulsiones semejantes a las de

los epilépticos, los pobres mortales aquejados de este mal acababan siendo acusados de estar poseídos por el diablo, terminando más de uno en la hoguera, especialmente si era mujer, por brujería<sup>18</sup>. Pues bien; el Bosco, que tantas veces representó a San Antonio con sus habituales atributos (la Tau y el cerdo), no pudo olvidarse de la particular naturaleza asignada a la enfermedad que estaba ligada al santo eremita: este pintor de "diablerías" debió tener en cuenta el origen presuntamente demoníaco de este mal; de éste, habrá que añadir, como de cualquier otro. San Antonio, que encarna para el pintor brabantón la resistencia interior frente a la disolución, representa por ello mismo la lucha tenaz que mantiene el hombre, con el auxilio cada vez más precario de la fe, contra los fantasmas de su impotencia, contra los demonios de la enfermedad y la muerte. El "fuego de San Antonio", representado generalmente en las miniaturas a los pies del santo, inunda el paisaje del fondo en el tríptico de Lisboa<sup>19</sup>. Pero el fuego con que enrojece el Bosco ésta y otras composiciones, no es el fuego que purifica sino el que consume, el fuego devastador de la conflagración universal. En las *Tentaciones de San Antonio* de Lisboa se dan cita estas angustias, estos temores: los fantasmas del deseo y la impotencia, de la enfermedad y la muerte, al fin y al cabo pertenecientes todos a una misma clase de "demonios" englobados bajo la esfera de Saturno, enjambres de demonios que invaden todo el tríptico pero que se agrupan sobre todo en el centro, en torno al santo, delante de lo que parece la tumba en ruinas en la que, según las *Vidas de los Padres* y la *Leyenda Áurea*, se abrigó San Antonio para rezar antes de ser asaltado por los diablos<sup>20</sup>.

Encontramos en el tríptico que nos ocupa signos que nos parecen inequívocos del influjo malicioso del viejo dios. Ya aludimos al anciano tullido y de rostro perverso que se acerca al santo por la parte izquierda en el panel central (**fig. 11**), en el que hemos reconocido una personificación de Saturno. Delante suyo en esta

comitiva infernal marcha un grave personaje con cabeza porcina, sobre la cual se posa una lechuza. En el grupo de la derecha, formando la parte trasera de la montura del elegante hombre-cerdo (**fig. 40**), una jarra en posición horizontal vierte su contenido: se trata de la representación conocida del tiempo que corre, que volveremos a ver en las *Tentaciones de San Antonio* del Prado. En el extraño edificio de la derecha, de apariencia metálica, dura, vemos la esfera inconfundible de un reloj, motivo infrecuente en la iconografía del Bosco, pero que como es sabido constituye uno de los atributos del Padre Tiempo. Por la galería superior de este recinto, que tiene la apariencia de una infernal máquina del tiempo, una vaca, probable alusión a la muerte (como la que hemos visto en el panel derecho del *Carro de heno*), cruza con un mono sobre sus lomos (¿la conocida imagen del diablo como *Simio de Dios*?). Por si hubiese todavía alguna duda, en la hoja derecha del reverso del tríptico de Lisboa, vemos a una personificación de la Muerte que, con guadaña en mano, dirige la comitiva de los sayones que van a crucificar al Salvador (**fig. 41**). No faltan aquí tampoco numerosos motivos que ya encontrábamos en la tabla derecha del *Jardín de las Delicias*. En el grupo que está haciendo su entrada por la parte izquierda del santo, en el panel central, los perros de la muerte anuncian, detrás de Saturno, al temible cortejo de calamidades y desgracias humanas. No encontramos ahora a la liebre cazadora, pero no falta el cazador: distinguimos el arco y las flechas que lleva un hombre-árbol, así como el jarrón roto y la rueda de tormento en la que todavía se ven los despojos de un hombre y el cuervo -conocido animal saturnino- que con ellos se ha alimentado. Llama la atención la presencia de los mismos instrumentos musicales que aparecen en el «Infierno musical»: el laúd, bajo el brazo del hombre-cerdo; el órgano de manivela, al cinto del viejo que hemos identificado con Saturno; y el arpa tañida por una de las figuras más desconcertantes del tríptico: la del monstruo cuya cabeza



como fuere, puede decirse que la figura de San Antonio y su imagen especular tienen un significado más general que la mera representación de un episodio de la leyenda hagiográfica: representa al hombre solo consigo mismo. Cuando las fornteras entre lo de dentro -el recogimiento del asceta en la unidad de su intimidad- y lo de fuera -la multiplicidad disgregadora y caótica del exterior amenazador- se desintegran, las figuras monstruosas, fruto de interminables dislocaciones e hibridaciones de las formas que se suceden en el vértigo de las metamorfosis, no son más que imágenes de lo que acontece en el propio yo. La "normal" relación de reversibilidad que establece una fractura entre el sujeto y el objeto, entre el ver y el ser visto se invierte: ya no es el santo quien ve, sino que es él quien es visto por la mirada impertérrita de la grylla; es el santo el que finalmente está siendo invadido por la mirada insistente de mil ojos inhumanos. Estas fisiones en el seno del yo, que liberan tanta energía, agresividad y violencia como una verdadera explosión, se expresan, como luego veremos con Lacan, en las imágenes del cuerpo desmembrado<sup>39</sup>. El hombre que se había mirado en el espejo eterno de las vidrieras medievales, perfectamente jerarquizadas según los principios ordenadores de la Creación, que había reconocido su imagen en la de su Señor (el hombre que, en cuanto rey de la Creación se sabía también señor de las bestias y de la naturaleza, dominándolo todo como un Pantocrator con su mirada soberana), ve ahora cómo esas vidrieras se han roto en infinitos pedazos, y con sus fragmentos se han formado abominables monstruos en los que todavía, sin embargo, se reconoce horrorizado. De ahí que la última Edad Media se distinga por la extraordinaria proliferación de monstruos, antes de que haya habido tiempo para una nueva cristalización del yo bajo la luz y el gobierno de la razón moderna.

santidad, se tornan mera apariencia, pura vanidad. Ésta parece ser la última astucia del Maligno: todo tu esfuerzo es inútil - parece decir a San Antonio-, todas las penalidades, todas las mortificaciones que has sufrido durante tantos años sólo revelan una cosa: tu vano orgullo; tu sufrimiento, pues, no tiene sentido. La más peligrosa tentación se dirige contra la propia imagen del santo, contra el ego que había venido a endurecer al desierto. Sin embargo, ahora parece encontrarse más quebradizo que nunca: su propio yo dislocado lo tiene frente a sí; es la cabeza-con-pies o grylla que, como la imagen de un espejo deformante, busca con su mirada la mirada del santo, desviada hacia nosotros quizás en un último intento de resistencia. El gesto de su mano derecha en actitud de bendecir, ¿nos bendice realmente a nosotros o está conjurando el peligro representado por su imagen especular? Ante los últimos ataques de las fuerzas del mal, el santo eremitaño corre el riesgo de perder su identidad personal, de perder incluso su forma humana. Sin duda los rasgos de esta cabeza-con-pies están suficientemente individualizados como para considerarlo un retrato. Brion ve en él un autorretrato del Bosco: se trata para este autor de «la misma expresión de ironía angustiosa, de amargura sarcástica» que se adivina en el semblante del Hombre-árbol del «Infierno musical», sólo que visto de perfil; parece incluso que en torno a esta grylla con turbante «se organiza la parada diabólica, como si ella personificara al maestro del juego infernal»<sup>37</sup>. Podría, en efecto, considerarse justificada una posible identificación, consciente o no, del maestro de 's-Hertogenbosch con el santo eremita, pues bien es verdad que ningún otro pintor ha tratado más y mejor el tema de las Tentaciones de San Antonio que nuestro artista. El desciframiento de la misteriosa inscripción de la carta que lleva en el pico el monstruoso pájaro mensajero, en el primer plano de la tabla izquierda, podría reforzar esta idea: son muy diversas las lecturas que se han hecho, como la de Wertheim Aymés, quien lee "bosch"<sup>38</sup>. Sea

monstruo (la lucha del héroe contra el dragón que vemos en el lago de la ciudad de extraños edificios, al fondo en el panel derecho); lucha por mantener a Dios y de este modo por conservar su alma, el singular combate parece decantarse peligrosamente hacia el lado del mal: hacia el lado del aniquilamiento. Nadie como Enrico Castelli ha sabido explicar por qué «estas tentaciones de anonadamiento fueron llamadas tentaciones». «Precisamente -responde este autor- porque el sentido de la consistencia -y de esa consistencia máxima cual es la santidad- exige un esfuerzo», pues «seduce el abandono de sí y seduce también la renuncia al esfuerzo de *mantenerse* en la consistencia»<sup>36</sup>. El «horrible indefinido» que amenaza con asfixiar a San Antonio actúa como una inmensa licuadora de las formas: confunde los reinos, cambia la sangre por savia y la savia por sangre, transforma el tronco en cabeza, el pez en pájaro, el pájaro en góndola, la góndola en estandarte de la muerte; mutila, desmembra, deshace, anima las formas inertes y adormece las vivas; animaliza lo humano y humaniza a las bestias. Si alguien puede imaginar semejante extorsión a la naturaleza de las criaturas de Dios, éste es el Bosco. La naturaleza entera sucumbe ante esta promiscuidad demoníaca, orquestada por el prestidigitador de sombrero de copa y varita o bastón. ¿Se trata de un hijo de Saturno -en definitiva de la estirpe del diablo- o de la encarnación misma de Satanás, el gran maestro de las metamorfosis? Si el poder de Dios es el de crear, el del Simio de Dios es el de corromper y trastocar la obra del Creador; si Dios representa el orden del ser y la verdad, el Demonio por el contrario la disolución de este orden y el engaño. Pero la gran amenaza que se esconde detrás de este «carnaval demoníaco», no lo olvidemos, la gran tentación que pone en peligro el alma del santo, puede ser el desengaño: si todo es disfraz, si las apariencias que invaden al eremita no son sino máscaras y *nada más*, si todo se puede transformar en todo es porque *nada es, en realidad, nada*. Incluso él mismo, su santidad o sus anhelos de

mundo entero en forma de inmensa maraña de hilos enredados y exclamó:  
- ¿Quién podrá desenredar esto?  
De pronto, oyó una voz que contestaba a su pregunta y que decía:  
- La humildad.<sup>35</sup>

Sólo la fe en Dios y la humildad pueden desenredar este enredo. Mas la fe en Dios está en peligro por el irresistible avance de las huestes del diablo, que no son sino las fuerzas de este mundo; y la humildad tiene su peor enemigo en el orgulloso deseo de saber. El estruendo de los diablos ahoga la voz divina, y cuando el alma agónica, tras un extenuante combate, logra acallarlo, tan sólo oye el estertor de sus propios gemidos. El alma está herida de muerte a poco que decrezca la tensión de la cuerda que la ataba a Aquello que la mantiene reunida, reintegrada. Mientras Dios estaba presente, el hombre, creado a su imagen y semejanza, conservaba su identidad: podía decirse que era, a imagen de su Creador, una substancia con pleno derecho, una substancia espiritual simple y por tanto inmortal. El quietismo del asceta resiste así la agitación frenética que viene de fuera; ahora bien, se desestabiliza tan pronto como empieza a alejarse Aquél al que está atado: bien porque el nudo no era suficientemente fuerte, bien porque el inmenso poderío del mar ha tensado tanto el cabo que al final se ha roto. El alma queda entonces a merced de las olas, a punto siempre de desintegrarse, como un viejo bote abandonado a la deriva.

El terrible poder demoníaco desplegado en el tríptico de las *Tentaciones* de Lisboa casi ha silenciado por completo a la pequeña imagen de Cristo, relegada al oscuro interior de la torre en ruinas. Pero el silencio de Dios equivale prácticamente a su muerte; y «La muerte de Dios significa esencialmente, entraña esencialmente, la disolución del yo [...]».

c) *Última tentación: la tentación de la desintegración personal.*  
Aunque el santo, como héroe cristiano, lucha en soledad contra el

a una mujer mayor con toca de abadesa. Alrededor de una mesa, sacrílego altar del sacrificio, vemos a una pareja de nobles patricios, a juzgar por su aspecto, que ha acudido a participar en la misa negra. El caballero ricamente ataviado con un gorro de pasamanería (en quien Baldass ha reconocido al Anticristo<sup>34</sup>), pasa el cáliz del Señor al músico con cabeza de cerdo, mientras que una corpulenta mujer negra ostenta en una bandeja la hostia consagrada, que sostiene un sapo, animal impuro. Finalmente, vemos al viejo Saturno, que no podía faltar a una celebración en la que la burla y la muerte son los principales protagonistas.

La fe en Dios amenaza con trastocarse, con subvertirse. Ninguna mirada atiende a la señal de Jesús, al fondo de la torre (¿iglesia?) en ruinas. La astucia del diablo parece haber suplantado a la sabiduría divina. Pero el saber demoníaco se constituye como saber de abismos, no de fundamentos. Abismos insondables de los que nacen las criaturas terroríficas, seres que sólo pueden aliarse con el mal: porque lo infernal no cree ni puede creer en Dios. Tan sólo los demonios, en especial los demonios de la muerte que atenazan al santo, pueden habitar estas regiones abisales donde no llega la luz del sol. Y es que la muerte, encarnada por los monstruos más agresivos y crueles de la fantasmagoría bosquiana, se convierte en la peor enemiga de la fe y la esperanza en el Salvador. Vemos cómo se sucede la lucha y la alternancia entre la fe y la herejía en los bajorrelieves de la torre a la derecha de San Antonio, donde contemplamos imágenes del Antiguo Testamento, como el episodio en el que Moisés recibe las Tablas de la Ley y la adoración del becerro de oro. Pero el momento actual es de desconcierto y confusión. ¿Cómo deshacer tal maraña de seres, semejante herbidero de monstruos que tienta al santo con su promiscuidad indecible? Nos viene a la memoria un pasaje más feliz de la vida del ermitaño, recogido en *La leyenda dorada*:

Un día, estando en oración, entró en éxtasis; vio al

No queda, pues, sino la pura y delirante fantasía que rompe y confunde todas las barreras (como los sueños diluyen y camuflan las barreras del deseo). Promiscua proliferación de imágenes debida a la insana curiosidad; inversión, por tanto, del saber: ya no puede encontrar, ni siquiera buscar, seguridades, tal es el saber demoníaco que rompe los órdenes humanos adentrándose en lo monstruoso, abismándose en la lúcida locura del que *ha visto* la verdad que sólo se muestra en su ocultación, esto es, en la ausencia de verdad o en el sinsentido del mundo y del sufrimiento.

b) *Segunda tentación: la subversión de la fe.* Desintegración asimismo de la liturgia, que actualiza y asegura la presencia divina. La parodia del ritual sagrado ocupa el lugar central del tríptico de Lisboa. El *Malleus Maleficarum* había descrito con detalles precisos la «noche del Sabbat», pero el Bosco es el primer pintor -y tras él Verbeck y Teniers- que lo incorpora a la iconografía de las Tentaciones. Todos los elementos de la orgía sabbática están presentes: las brujas que se desplazan por el aire para acudir al sabbat, la reunión junto a un lago o un río, el pueblo incendiado, y los adeptos de la secta del diablo (aquella que, según el *Martillo de las brujas*, le había permitido fundar Dios al Demonio como castigo por la corrupción del mundo) que se reúnen en torno al santo para ratificar su pacto con el Maligno y celebrar la misa negra<sup>33</sup>. El oficiante es el cerdo con hocico de lobo y tonsura de fraile que lee un libro sacrílego o hace una lectura sacrílega de las Sagradas Escrituras; su desgarrada casulla deja ver el costillar mondo y lirondo de este falso sacerdote: quizás una manera de decir que la muerte preside cualquier contacto (carnal o no) con el diablo. Arrodillada junto a San Antonio una dama cuyo elegante vestido termina en cola de reptil o roedor, acerca con su mano un plato que contiene una misteriosa substancia (¿el cáliz la sangre profanada de Cristo?)

Algo más tendremos que decir sobre la grylla que mira insistentemente al santo y su significado especular. Por el momento fijémonos en estas tentaciones del eremita que el pintor ha captado en imágenes: todas son figuras de la locura y la muerte. No hay lugar alguno para el orden o el concierto, ni continuidad que asegure un criterio de demarcación entre el sueño y la vigilia. La lógica de la identidad se ha esfumado ante la explosión sin precedentes de las metamorfosis. Criaturas imposibles, existencias inauditas, producto de insensatas combinaciones (yustaposiciones, dislocaciones, caprichosas hibridaciones según las leyes diabólicas del absurdo), se vuelven más reales y palpables que nunca. En el paroxismo de la locura, los fantasmas del sinsentido se encarnan, se animan: rugen, colean, agreden el cuerpo macerado y la inteligencia exhausta del santo con sus garras, picos, colmillos, cuernos y ventosas. Todo ello rodeado de una atmósfera onírica, fantasmal, no por poco consistente menos envolvente y opresiva: al contrario, nos envuelve más hondamente, como un sueño; quizás por ello el Bosco sienta preferencia -al igual que ese otro fabricante de monstruos que es Lautréamont- por el pájaro y el pez, «que viven en un volumen, mientras que nosotros sólo vivimos sobre una superficie»<sup>31</sup>. Esta «atmósfera de acuario» en la que se insinúan monstruos pisciformes y criaturas de la noche en «la que todos los gatos son pardos», las cuales -escribe De Tolnay- «liberadas de toda gravedad, obedecen a las leyes del espacio mágico», desafía incluso las reglas más elementales de la perspectiva aérea, en la que el Bosco era sin embargo un maestro<sup>32</sup>. Ni siquiera ridiculizando el saber aparente, ese falso saber, con la presencia del embudo de la sabiduría a modo de sombrero del demonio con cabeza de pájaro y patines del primer plano de la tabla izquierda (motivo que se repite en el diablo que acompaña al oficiante de la misa negra, en el panel central), ha podido el Bosco conjurar la irresistible fascinación por un conocimiento que excede los límites permitidos.

medida que persistimos en seguir las huellas. El demonio nos engaña cuando, con sus señuelos, hace que nos embriaguemos ante la perspectiva de la meta. Mas lo escondido sólo se desvela para dejar lugar a un mayor y más profundo ocultamiento, de modo que, paso a paso, aquella "inocente" curiosidad se despoja de su máscara y cobra el aspecto *diabólico* (perturbador) que le es consubstancial, instalándose en lo oculto (subterráneo o infernal) que acaba sintiéndose como las tinieblas del abismo devorador: la primera *curiositas* desemboca así en el absurdo o la ausencia de sentido. La verdad de lo oculto, inquirida hasta el agotamiento, se revela únicamente como desfondamiento, esto es: como "gran mentira" que nos anega en las regiones abisales de la nada. Dos tentaciones pueden entonces estremecer al santo: la de la muerte, como hemos visto aludida por cien imágenes infernales, o la de la locura. Merece la pena citar en extenso un pasaje de la excelente *Historia de la locura*, de Michel Foucault, para el cual el «insidioso aguijón de la curiosidad» se ve reflejado en la sonrisa de la grylla, cabeza humana unida a las piernas directamente sin mediación del tronco, según Foucault «imagen de la locura humana»:

En la *Tentación* de Lisboa, enfrente de San Antonio está situada una de estas figuras nacidas de la locura, de su soledad, de su penitencia, de sus privaciones; una débil sonrisa ilumina ese rostro sin cuerpo, pura presencia de la inquietud que aparece como una mueca ágil. Ahora bien, esta silueta de pesadilla es a la vez sujeto y objeto de la tentación; es ella la que fascina la mirada del asceta; ambas permanecen prisioneras en una especie de interrogación especular, indefinidamente sin respuesta, en un silencio habitado solamente por el hormigueo inmundo que los rodea. El grylle ya no recuerda al hombre, bajo una forma satírica, su vocación espiritual, olvidada en la locura del deseo. *Ahora es la locura convertida en Tentación*; todo lo que hay de imposible, de fantástico, de inhumano, todo lo que indica la presencia insensata de algo que va contra la naturaleza, presencia inmensa que hormiguea la faz de la Tierra, todo eso, precisamente, le da un extraño poder. La libertad de sus sueños -que en ocasiones es horrible-, los fantasmas de su locura tienen, para el hombre del siglo XV, mayor poder de atracción que la deseable realidad de la carne.<sup>30</sup>



del tríptico de Lisboa no es tanto la mujer desnuda como su modo de mostrarse semioculta en la corteza del árbol seco; no tienta lo que se da con evidencia manifiesta, sino lo que se insinúa o se deja adivinar; tienta la velada posibilidad y, en último término, la posibilidad de saltar sobre todas las posibilidades de conciencia o de ser para instalarse en el saber absoluto. El alma que sale en busca de este saber oculto -que sólo puede darse como ocultación- termina abandonándose irresistiblemente al vértigo de las imágenes; es arrastrada por el frenético carrusel de las metamorfosis del deseo: tal es el peligro supremo para el espíritu, en definitiva, como escribe Castelli, «una incitación a la nada». El mal consiste justamente en esta búsqueda de lo imposible, de lo inalcanzable: lo ignoto que, como añade el autor italiano, fue señalado por primera vez por la serpiente. La «promesa de la serpiente» («*Eritis sicut dii scientes bonum et malum*») no es sino la promesa de lo desconocido o la «tentación de interrogar» («*concupiscentia intelligendi*»)<sup>28</sup>. Las continuas referencias que encontramos en la obra del Bosco a la magia, a la astrología y, sobre todo, a la alquimia, son otras tantas señales de esta tentación de los saberes ocultos. Entre la charlatanería y la doctrina esotérica, la alquimia -cuyos textos, nuevos y antiguos, conocen una gran difusión en el siglo XV gracias a la imprenta<sup>29</sup>- representa un saber prohibido y "diabólico": se esconde tras ella la tentación del que busca las claves secretas de la creación, el misterio de la vida y la muerte que desborda los límites humanos. Pues esta interrogación infinita no va a llevar al alma a peregrinar en busca de Dios, el Padre cuya autoridad debe silenciar todas nuestras preguntas; por el contrario, como un hijo en permanente rebeldía que no ha aceptado la "bondad" de su finitud, va a entregarla a los brazos del diablo. Porque las señales o indicios que agujonean nuestra curiosidad ocultan más que muestran: siempre queda un remanente ignorado, un pozo sin fondo imposible de llenar que se acrecienta a

derrumbar el orden humano y sustituirlo por el escurridizo reino del desorden, de lo absurdo o monstruoso.

a) *Primera tentación: el insidioso deseo de saber.* La insidiosa curiosidad que encontramos ya en la predisposición a la meditación metafísica del saturnino puede llevar al monje (al artista) a adentrarse en regiones prohibidas: he aquí, en palabras de George Steiner, «la más oscura y peligrosa de las herejías: el conocimiento del infierno sin reino de los cielos [...], porque sólo allí se hace la pregunta sobre la presencia de Dios»<sup>25</sup>. Pese a su apariencia inofensiva, la voluntad de saber más allá de todo límite, resulta ser la peor de las herejías. Tal es el deseo faustico de conocer, que entraña siempre un pacto con el diablo. Nuestro desgarramiento personal comienza con la dicotomización del orden del conocimiento: he aquí la primera tentación del santo, su primer suplicio, «el suplicio de resistir a lo que no posee sentido», dice Castelli. Un nuevo peligro, pues, la voluntad de hacer inteligible lo que no se puede entender: «un aparecer» que no es posible circunscribir y no obstante nos tienta como demoníaca «promesa de comprensión que retrocede al infinito: al abismo»; ahora bien, de esta manera «quedamos fuera de nuestro propio entender. Nos alienamos»<sup>26</sup>. La amenaza de lo ignoto es el deseo de lo ignorado, esa *concupiscencia irresistibilis* que favorece, añade Castelli, el engaño del Maligno. El engaño consiste en ocultarse para hacerse buscar, en «Dejarse entrever ocultándose, aguijonear la *curiositas*»<sup>27</sup>. Digamos que la obra del Bosco si en algo abunda es en estas señales de la mostración semivelada: semiocultos en árboles o en la tierra horadada, parcialmente visibles en toda clase de cápsulas o estructuras envolventes, se muestran, sin desvelarse por completo (desaparecería el encanto: el señuelo de la tentación) los indicios del ansiado saber. Por ejemplo, lo que tienta a San Antonio en la tabla derecha

arquero del mismo blanco marmóreo de la muerte que hacía su entrada en el «Infierno musical». Recordemos que el arco y las flechas son atributos tradicionales de la Muerte: como del Deseo representado en las saetas de Cupido.

### C.- Las tres tentaciones del santo

Son éstos y otros monstruos -cuyo inventario y estudio haría aún más larga la ya prolija descripción de los innumerables motivos bosquianos- los que tientan a San Antonio. Ahora bien, ¿pueden imaginarse tentaciones menos tentadoras que estas criaturas abominables que atormentan al asceta cristiano? ¿Qué es entonces lo que de veras tienta al santo en esta horrible pesadilla, tan lejos de la dulce sensualidad del panel central del *Jardín de las Delicias*? Precisamente esto: el horror, la locura, la disolución, el no-ser. Desde luego los vicios y los pecados están representados; los ha representado muchas veces, pero éstos rara vez son seductores<sup>23</sup>. La gran seducción de los pecados capitales radica en que son mortales, en que entrañan la muerte del alma. Nos aventuramos a decir que lo que realmente fascina al Bosco no es la denuncia moral que opone la virtud al vicio, sino la endebles, el desorden y la disolución que se apodera del alma humana cuando se mancilla por el pecado, y que el artista extrapola a toda la realidad, dotándola de un valor cósmico. Lucha cósmica y personal a un tiempo, como vamos a ver. Lo que tienta verdaderamente al santo no es tanto la lujuria o la gula, siempre fáciles de repeler si el propósito es firme, cuanto el abismo. En el fondo, como dice Castelli, «Lo demoníaco es ese *no ser* que surge como agresión pura: el ser desquiciado»<sup>24</sup>. *Endemoniarse* significa entonces sucumbir a ese «horrible indefinido» que amenaza con aniquilarnos; resistir la tentación por el contrario es el intento extenuante de exorcizar tales «tentativas de anonadamiento». El combate amenaza con

el panel central del *Jardín de las Delicias*. Lo que era allí objeto de seducción y de deseo, se revela ahora como lo que es: nido de víboras y sabandijas demoníacas. El fruto anhelado por los amantes en el *Jardín* ha estallado: monstruos y diablos salen de su piel vacía; un jilguero, el pájaro de gran colorido de los deseos volátiles, ha perdido su gigantismo y recobra sus dimensiones reales. Nueva alusión a la angustia del deseo es la del pez sin escamas que navega a la derecha de este grupo: un pez-embarcación que parece enfrentarse al pato-góndola que enarbola el estandarte de la muerte. Sobre su dorso una especie de silla de montar con una desconcertante figura: una escalera asciende desde la cabeza del animal hasta llegar a un punto culminante del que pende un extraño péndulo, ¿la escalera y la oscilación del deseo? Se trata de una imagen que ya vimos en la tabla central del *Jardín de las Delicias* y que aquí se repite, seguramente con el mismo significado, en otros lugares del tríptico: así, en el primer plano del panel izquierdo, una bola cuelga como un péndulo del embudo-sombrero del pajarraco que patina en el hielo con una carte en el pico; y al fondo, en el grupo del pez que se traga a su congénere, una diminuta figura humana arroja una bola, cual si de un juego de bolos se tratara, contra la otra que cuelga de la cola del pez. En fin; no faltan en el tríptico los peces voladores, ocasional montura para el transporte de las brujas al Sabbat (obsérvese en la tabla derecha la pareja de hechiceros que se traslada por el aire con la típica olla de los encantamientos), que comparten el cielo con fantásticas aeronaves (¿los "fantasmas" voladores del deseo?) globulares y de proa ornitoformes<sup>22</sup>. Que sepamos no se ha reparado lo suficiente en la figura que surca la tenebrosa atmósfera oscurecida por el fuego y el humo en el extremo superior izquierdo del panel central. A lomos de una especie de tiburón alado con hocico de ratón, una delgada y estilizada figura blanquecina blande un gran arco; la vemos al frente de un ejército de diablos, igual que el esbelto

el contenido de un jarro en el cuenco que le tiende un sapo infernal provisto de alas oceladas de mariposa, en la tabla derecha del tríptico de Lisboa (**fig. 42**), detrás del árbol hueco que oculta parcialmente a la joven desnuda que tienta a San Antonio. Se puede interpretar esta escena simplemente como la tentación de la bebida, pero con ello no explicaríamos la presencia de la anciana mujer, que parece tan vieja y perversa como Saturno. Tal vez se trate más bien del acto por el que se recibe el agua fluida del tiempo y de la vida (obsérvese la obscenidad y vanidad del receptor) de manos de la vieja de rostro macilento y cadavérico (¿la misma muerte?); el agua de la vida que después llevará en precario equilibrio sobre su cabeza el niño semivestido que anda por el río cenagoso del panel central (¿el río helado y estancado de la muerte?). En la orilla del mismo río, esta vez en la tabla izquierda, un monstruoso pájaro devora cruelmente a sus propios polluelos que acaban de nacer. Otra imagen saturnina de devoración es la del pez de cola de escorpión y patas de langosta (o tal vez piernas humanas, lo que ha llevado a algún crítico a ver un hombre tumbado de espaldas y en la torre que surge del dorso del monstruo, un símbolo fálico) que se está tragando otro pez<sup>21</sup>. Junto a este monstruo un gigante arrodillado de cuyas piernas nacen ramas recuerda la imponente figura del Hombre-árbol del «Infierno musical»: como éste, alberga en su cuerpo-montaña una casa de placer o taberna (entrada por las posaderas) de dudosa reputación a la que acuden diligentemente un grupo de personajes, entre los que se distingue un alto eclesiástico, un demonio-pájaro espátula con hábitos de monje y un dignatario metamorfoseado en ciervo. La cabeza de este ogro o gigante, terrible imagen de la locura que tanto nos recuerda al *Saturno* de Goya, está herida de muerte por la flecha letal. No se detienen aquí empero las analogías con el tríptico del Prado. Volviendo a la tabla central de la obra que nos ocupa, la gran fresa abierta no puede menos de ponerse en relación con el mismo motivo en

es un cráneo de équido cubierto por un manto verde que llega hasta el suelo, y que monta una singular cabalgadura: el cuerpo desplumado de un ganso con cabeza de topo o ratón y calzado con unos zancos o patines, con los que parece querer lanzarse al río helado. No dejemos de recordar tampoco otra coincidencia significativa: el pie horriblemente amputado que exhibe sobre una especie de pañuelo o lienzo el mago de la chistera y la varita o muleta. A la derecha, sobre una inmensa rata, imagen de la falsedad, la anciana mujer-árbol en la que antes reconocimos a la *Dama Melancolía*, que aquí aparece con una extraña cola de serpiente, lleva un niño entre sus brazos-ramas: ¿posible alusión al comienzo y al final, al ciclo rotativo de la vejez y la infancia? Cerca vemos a otro niño pequeño que se mueve por el agua, vertiendo el líquido de un recipiente que mantiene en dudoso equilibrio sobre su cabeza, mientras que no muy lejos de allí un tercer infante (no habíamos visto tal proliferación de niños, que también vemos en el reverso del tríptico que nos ocupa, desde el panel central del *Carro de heno*) se tira de los pelos, picoteado por una especie de pavo real o ave del paraíso (desplumada), símbolo de la vanidad. Este niño de rostro descompuesto se halla dentro de una pequeña embarcación remolcada por una monstruosa nave, cuya quilla es un ánade real terminada en proa de góndola, que navega bajo el pendón de la muerte, representada por el esqueleto de una raya marina. Dos personajes componen la tripulación de este bajel imposible: un hombre con las anteojeras del falso sabio que entona unos cantos en el interior del pato-fuselaje, y un demonio, con el mono del diablo a cuestas, dentro de una jaula, que tira de las trinchas del maligno estandarte. ¿Se trata de la nave absurda y trágica de la vida -una nave llena de ruido: los cantos estridentes e ininteligibles del viejo con gafas-, simbolizada aquí por el niño, remolcada por la barca de la muerte?

Reparemos ahora por un instante en la pálida anciana que sirve



41



42





### III.1.2. Los monstruos del juicio final

#### A. - Las metamorfosis y el estallido de la animalidad

El monstruo, tal como se muestra en la figuración visionaria, alude a esta viva yuxtaposición de desórdenes, a esta suma atroz de destrucciones: destrucción de la inteligencia que se abisma en el absurdo; destrucción de la idea de Dios como Fundamento de un orden eterno; destrucción, en fin, del yo antes de que llegue a cristalizar en el fundamento de la nueva razón. Pero los monstruos del Bosco no son el resultado de una mera adición: lo que sorprende en ellos es su intensa vitalidad que los convierte no simplemente en la unión de partes heteróclitas, sino en un organismo integrado, integrado por los distintos fragmentos del mundo "normal". No podemos excluir la posibilidad de que el sinsentido y el absurdo inspiren todos orgánicos, por lo mismo que no se excluye -como escribe Herbert Read- «la posibilidad de que el caos y la oscura nada fueran desde el principio fuentes de emociones de índole estética»<sup>40</sup>. En esto consiste el genio visionario del Bosco: en su poder de *visualización*, en su capacidad para dar forma a lo que carece de ella, para decir lo indecible o hacer *figura* de ese abismo ocultante y devorador, de ese intangible hueco. Si las cosas llegan al ser cuando alcanzan su forma, cuando se imponen un límite, el no-ser sólo se puede presentir en el transvase metamórfico de estas formas o límites. En el Bosco el abismo parece recorrer el surco abierto por el fluir interno de la vida de las formas. El dinamismo proteico que como savia penetra y vivifica sus criaturas imaginarias, las vuelve inconsistentes en extremo, aunque asombrosamente vivas. *Meta-morphé* significa lo que está más allá de la forma, del límite: esto es, lo que trasciende las finitas concreciones del ser o de la vida hacia lo desmesurado, hacia el *Misterio* que reconocemos como alteridad radical. Lo Otro misterioso

se oculta a la mirada que se detiene en la presencia sensible: sólo se muestra a la fantasía como operación que abre horizontes posibles, y antes que en lo bello (en lo cual se detiene y reposa la mirada: lo sometido a límites, tal como lo entendían los griegos<sup>41</sup>) en el dinamismo interno de lo horrible y monstruoso, como veremos al hablar de la estética de lo feo.

El monstruo humano anuncia el desvanecimiento del espacio interior, la desintegración del yo (de lo Mismo reforzado por sus sucesivas identificaciones y reaseveraciones). Por ello se convierte en signo de la enajenación, del delirio. Existe una extraña continuidad entre la disgregación de la identidad del sujeto y el encontrarse seres tan disímiles como una planta y un animal en un plano inhabitual para ellos: en el plano de lo humano. A propósito de Marx Ernst, otro formidable creador de monstruos que tanto recuerdan a veces a los del Bosco, Pere Gimferrer observa que

Si la calidad del fluido en licuefacción, de vegetal de aristas pétreas, de nebulosa condensada en una masa de vapores sólidos, que define al *frottage*, pueden derivar hacia el plano de lo antropomórfico, será para borrar del rostro humano cualquier parentesco con su máscara, para restituirlo al reino indiferenciado donde el hombre es animal y es mineral y es humano y es tallo de una flora en putrefacción.<sup>42</sup>

El Bosco parece sentir una secreta fascinación por este dinamismo interno que comunica entre sí las distintas formas de vida; se diría que percibe la vida sorda que anima incluso los seres inertes, las inaudibles vibraciones de las rocas y de las plantas, su ritmo interior que se manifiesta en las maravillosas excrecencias animales y minero-vegetales. Le causa estupefacción sobre todo la animalidad "demoníaca" que subyace a todas las cosas; la muda agitación que obedece a una voluntad ciega, inhumana, contra la que chocan los elevados designios del hombre, pero a menudo cómplice de sus más oscuros deseos; una animalidad que con frecuencia reviste formas sexuales y agresivas. La temida fisión del yo libera -decíamos- tantas

bestias demoníacas como impulsos y deseos animales, inconscientes y dañinos, albergaba. El Bosco (San Antonio) es presa de esta doble angustia, de esta doble fascinación: por una parte, el temor a desaparecer, la angustia ante la disolución; por otra, la inconfesable tentación de ser absorbido, reintegrado o anulado por esa madreselva animal y devoradora que llena el pandemonium bosquiano. La ruptura de la faz humana, la desintegración del yo se produce por una acción desbordante, una explosión de fuerzas ciegas que se materializa en un sin fin de criaturas nocturnas. Incluso las imágenes más terribles de la muerte se muestran, por este exceso de energía, extraordinariamente vivas. ¿De dónde le viene a los fantasmas del Bosco, pese a su inconsistencia esencial, esa intensidad alucinatoria, esa «densidad animal» que, empleando las palabras de Bachelard, se concreta en «instrumentos de ataque», en excitaciones o movimientos de impulsos que devienen formas agresivas? Dejemos que responda el propio Bachelard, en su sugerente estudio sobre *Lautréamont*: la «vida animalizada» es la marca de la riqueza de un exceso; precisamente «Es el exceso de ganas-de-vivir el que deforma los seres y determina las metamorfosis»<sup>13</sup>. La angustia de la muerte, cuando no está adormecida, cuando la muerte «no ha perdido su drama», se convierte en fuente de un inusitado interés por todo lo vivo. Al Bosco le admiran sobremanera los movimientos y las transformaciones de las distintas formas de vida, y busca ahondar en su secreto (que es también el secreto de la muerte). Cree encontrar la clave en el tiempo, tal es posiblemente también el origen de su interés por el complejo saturnino: en esa realidad paradójica atravesada por el no-ser que sin embargo constituye el entramado vital. Le fascina el "tiempo que muere", pero aun más si cabe el tiempo que vive. Se apresura a pintar la vida que disminuye y languidece, pero también acude con fruicción para captar impresiones fugaces, efímeras paradas en la corriente metamórfica de la vida. La tentación "demoníaca" de San Antonio (la tentación

fáustica del pintor, como veremos) consiste en último término, en palabras de Lautréamont, en la «felicidad de la metamorfosis» (al caro precio de perder su consistencia o identidad personal, al alto precio de la locura); esto es, en la «metatropía» o «conquista de otro movimiento, tanto como decir de un nuevo tiempo. ¿Un deseo inconsciente de «agrandar más las fronteras de la vida», multiplicándola en la exaltación del deseo de vivir que desencadena una «fuga metamorfoseante»? Acaso la imaginación desbordante del Bosco que se ha concretado en una galería interminable de seres inauditos no sea en el fondo sino un acto de rebeldía contra el "acto fallido" que es el hombre, contra el presentimiento de que «El hombre muere también del mal de ser hombre, de concretizar demasiado pronto y demasiado sumariamente su imaginación»<sup>44</sup>. Pues si es cierto que las figuras del complejo saturnino han animalizado los deseos insatisfechos, las desgracias y las penas del hombre, esas pequeñas muertes que componen el drama de una vida, también es verdad que el talento del Bosco las ha dotado de unas inmensas «gananas-de-vivir»; ha transformado estos deseos en pulsiones animales, convertidas a su vez en «gananas-de-atacar». El bestiario monstruoso y la flora fantástica del Bosco son ricos, como el de Lautréamont, en seres con «formas de puntas hostiles, de ángulos vivos, que aprisionan al ser en su forma», resultantes de una metamorfosis «urgente y directa», siempre apresurada, pues se han cocido en «un horno demasiado caliente que "congela" demasiado pronto el barniz». Esta metamorfosis, añade Bachelard, ha de ser por fuerza violenta, provista de una «flexibilidad angulosa»: tal es la «rapidez» delirante estos artistas visionarios que quiere vivir, *más allá* de estas formas (*meta-morphé*) «que son brascas y sacudidas frenadas», «la serie de las formas en la unidad de la metamorfosis, y sobre todo vivirla *de prisa*»<sup>45</sup>.

Nadie sabe de antemano en qué asombrosa especie animal va a realizarse la acción específica del deseo. Estas bestias más o menos

monstruosas no son tanto una síntesis de imágenes dispares como una articulación flexible de impulsos animales, una «síntesis de actos», dice Bachelard. Puede decirse que se trata, como en ciertas muestras de arte primitivo, de *imágenes hápticas*<sup>46</sup>, esto es, formas dictadas menos por la observación externa que por las pulsiones o sensaciones internas. Así como la sensación de correr alarga las piernas (tal como lo vemos en figuras de cazadores pintadas en actitud de correr en el techo de las cavernas), los «deseos-de-atacar» se concretan en instrumentos naturales de ataque. Aunque haya pasado de moda en el campo de la biología, el lamarkismo sigue teniendo pleno vigor en el reino de la imaginación: la función crea el órgano. Los impulsos monstruosos crean medios de agresión cruelmente inhumanos, las armas de una animalidad pura:

¿Cuáles son pues los medios de agresión animal? El diente, el cuerno, el colmillo, la garra, la pata, la ventosa, el pico, el veneno [...]<sup>47</sup>

En el universo bosquiano resuenan los crujidos y gemidos provocados por éstos y otros instrumentos de ataque, que el pintor pone en manos de diablos-animales o sencillamente los incorpora, como derivación cortante o incisiva del último acto de metamorfosis, a la anatomía de un monstruo infernal. En realidad no puede imaginarse mejor escenario para este despliegue de la «animalidad polimorfa que viene a imponer sus múltiples *fórmulas* [...], sus *formas* delirantes y móviles, llenas de horror», que estas inmensas cámaras de tormentos en que se convierten los Infiernos y los Juicios Finales del Bosco. La inmovilidad y la palidez sepulcral de los condenados contrasta grandemente con la agitación y el febril movimiento de sus torturadores. Animales rampantes pululan por aquí y por allá: son los demonios de los deseos inconfesables con los que se confunden los monstruos del remordimiento («horadante, rapaz») y los de la angustia y la muerte. He aquí a los verdaderos protagonistas de las composiciones más fantásticas del Bosco, las imágenes donde se

concentra toda la furia y actividad, toda la agresividad dirigida contra los condenados, literalmente mutilados, mordidos, seccionados, aprisionados, macerados, ahogados, atravesados, desollados, rebanados, empalados, degollados, asados o consumidos vivos, todo ello en medio de la típica escenografía infernal, surcada por torrentes de fuego, aguas gélidas o hediondas y abismos. Cuerpos horriblemente mutilados y desmembrados como gigotes, pero a la postre siempre reintegrados, con el fin de que se cumpla la máxima infernal de los castigos eternos de la muerte in-terminable.

#### B.- Gryllas

Entre todos estos monstruos de la imaginación del infierno, hay uno que se repite con particular insistencia; una figura del horror que cuenta con una larga tradición, pero que en el Bosco adquiere una interioridad y una fuerza vital sin precedentes. Hablamos, cómo no, de la grylla, el monstruo por excelencia de las figuraciones bosquianas<sup>48</sup>. El lugar que habita normalmente esta criatura emblemática de la anormalidad no puede ser otro que las regiones infernales: no falta en las escenas apocalípticas, en el lóbrego mundo atravesado por violentos contraluces de los Juicios Finales y las Tentaciones; aparecen con las hecatombes y los cataclismos del final de los tiempos, como testigos últimos de las postrimerías (que se presentían inminentes en los últimos años del siglo XV); surgen, en fin, en la tierra incendiada cuando ésta ya no se distingue del infierno. Y se entiende fácilmente que sea así, pues ¿no es el infierno, según el concepto tradicional, el lugar en el que se invierte no sólo el orden divino sino también el orden de las leyes naturales establecidas por Dios. Las metamorfosis sólo son posibles en un mundo donde el retablo perfectamente ordenado y jerarquizado de la naturaleza ha sido invadido por las potencias del caos. Las

gryllas, como los otros monstruos, son figuras de este desorden y de esta disolución. Abundan especialmente en la tabla central del *Juicio Final* de Viena (Akademie der Bildenden Künste) (**fig. 43**). En el primer plano, dos gryllas, una de ellas con capucha y espada, contemplan una escena que ya nos es familiar: la del arquero cazador que vuelve con la pieza humana que ha cobrado. La de la derecha, de semblante negroide y fijada al suelo por una especie de ventosas, sigue con sus inteligentes y maliciosos ojos de un rojo centelleante el rostro inexpresivo y estúpido del arquero-ave espátula. Sea cuál fuere el significado de estas criaturas grotescas, una primera evidencia parece imponerse: su relación con la muerte cuya imagen flanquean. No se trata de un caso aislado en este tríptico en el que la larga sombra del fin del mundo gravita sobre las escenas de castigo de los condenados. A la izquierda del gran cuchillo con la inicial de la muerte, emerge un huevo horadado por el que asoma una grylla con cabeza de reptil y patas embotadas de escuerzo: el huevo pervertido de la vida aparece atravesado de parte a parte por una gran flecha. Detrás del grupo antes referido de las dos gryllas, una tercera, acéfala, resuelta parcamente con una sola pierna y un solo brazo, empuña una singular hoja (mitad puñal, mitad flecha) que hiende el corazón de un condenado, el cual suplica inútilmente piedad a su ciego (y sordo) verdugo. A la izquierda de éste, un poco más arriba, otra grylla acorazada, como "soldada" al yelmo que le tapa los ojos, monta una **bestia** inclasificable, cúmulo de las metamorfosis más disparatadas: cuerpo y cola de pez, alas de pato, pies humanos con botas y cabeza de rata, cuyos incisivos mordisquean el dudoso manjar que unos diablos sirven a una oronda figura humana como castigo de la gula. En fin, sobre el tejadillo del edificio que se levanta al lado y cuyo interior recuerda una cocina infernal con una despensa (carne humana), otra grylla de barbas venerables, extraño sombrero abombado y patas y cola de arpía, mira torvamente con el rabillo del ojo la

escena que se desarrolla a su derecha: una especie de molino que es movido por dos condenados, fustigados por otro monstruo embutido en una especie de medio huevo de acero, que parece disfrutar viendo cómo la gran muela roja tritura los huesos ya molidos de otros condenados. La tabla de la derecha (**fig. 44**) no es sino una continuación de este infierno (al lado del cual resulta de escasa gracia y viveza el panel izquierdo, que representa el Paraíso terrenal donde se suceden, a modo de viñetas en zig-zag, sobre el fondo de la caída de los ángeles rebeldes, las distintas escenas de la creación de Eva, la tentación del diablo, que aquí aparece encarnado en una mujer con cola de reptil, y la expulsión del Paraíso). Entre el humo que vuelve más espesas y opresivas las infernales tinieblas, violentamente iluminadas por las llamaradas expelidas por las minas de la ciudad, en un paisaje sembrado de horcas y ruedas de tormento, el Bosco vuelve a dar rienda suelta a sus obsesiones. El sombrío barco a la deriva en el lago infesto; los habituales instrumentos musicales tañidos por los demonios y, sobre todo, las omnipresentes saetas de la muerte: la gran flecha que atraviesa por el ano al hombre en cuclillas con la cabeza cubierta; o las numerosas que aparecen en primer plano, en las escenas que rodean un pozo negro repleto de serpientes y sabandijas inmundas. Repárese por lo demás en el arquero con yelmo y alas de pájaro que emerge de una jarra: ¿apunta con su arco de rojo coral a la diana humana del otro extremo, en la que ya ha dado en el blanco?; o en ese grupo de diablos grotescos que parecen llevar con engaños a un condenado con los ojos vendados y una espada atravesada, al interior de la cocina infernal, donde una alta dignidad de la caótica jerarquía del Infierno, acaso el propio Satanás, con extraño turbante y la habitual alabarda (quizás un arpón o un utensilio de cocina) le espera para recibirlo en su panza-fogón. Señalemos por último la enorme cabeza (obsérvese la flecha clavada en la sien) del color verde de la muerte que escupe fuego, y dejemos que los innumerables detalles de







las animadas diablerías de este tríptico las descubra el lector.

Más alucinantes si cabe son las gryllas que dominan la atmósfera abstracta y fantasmagórica del fragmento que se conserva del *Juicio Final* de la Alte Pinakothek de Munich (**fig. 45**). Surgidas de las entrañas de una tierra ennegrecida que parece a punto de desintegrarse, únicamente iluminada por el resplandor de los fuegos que escupen los abismos, un ejército de criaturas informes reciben como se merecen a los condenados que acaban de salir de sus tumbas, entre los cuales vemos a altas jerarquías eclesiásticas, reconocidas por las mitras y los capelos cardenalicios. Pocas veces el Bosco había creado monstruos tan fantásticos y al mismo tiempo tan vivos, resueltos con el trazo seguro y veloz de un pincel que provoca el estallido cromático: sólo ciertas pinturas realizadas bajo los efectos de la mescalina o alguna otra droga alucinógena, recuerdan un poco estos colores brillantes y puros, resaltados por la oscuridad del entorno, cuya intensidad refulgente parece hacer vibrar estas figuras, trémulas como las maravillosas alas anaranjadas de la grylla que, a falta de extremidades inferiores, se apoya en la lóbrega tierra con sus sólidos brazos. Reparemos por un momento en la horrible expresión de esta criatura, en la mirada desencajada y delirante del que enguye, merced a sus enormes fauces, un bocado demasiado grande (nuevamente la imagen saturnina de la devoración o la disolución): una víctima humana que es empujada con una especie de alabarda o arpón por otra grylle, ésta sonriente y de semblante bronceado, turbante blanco y largas y descoyuntadas piernas azules que acaban en pies de simio. A la izquierda del ogro devorador otra patilarga figura con rostro en el trasero corre con la mujer que lleva sobre un gran sombrero de fantasía. Batracios alados con piernas semihumanas, gallos-serpientes de cuerpos bulbosos, gryllas tetrápodos con cola de pavo real; criaturas desconcertantes como la que nos da la espalda dejando ver una metálica cola de escorpión; y un sin fin de criaturas

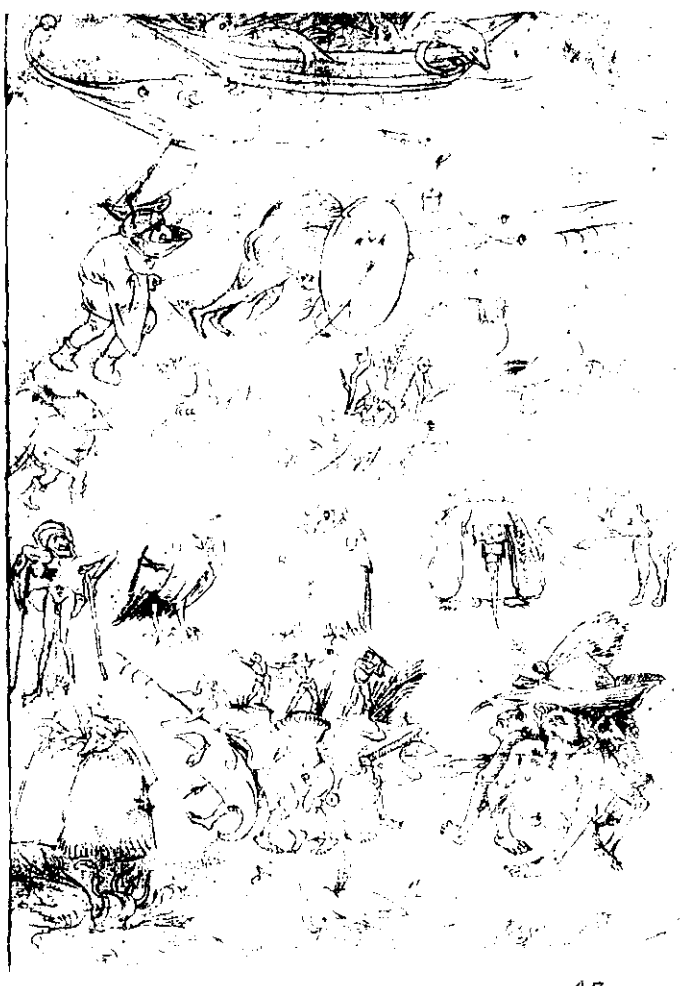
inclasificables que se dan cita en ésta y en las otras obras bosquianas para celebrar lo que parece la parada de los monstruos.

Gryllas que circulan libremente, por ejemplo también, en la tabla izquierda del *Retablo de los Eremitas* del Palacio Ducal de Venecia (véase la cabeza de abadesa con sandalias y un nido de lechuzas), y, sobre todo, en sus dibujos: especialmente significativas son las del croquis de las *Tentaciones de San Antonio* (París, Louvre) que rodean al santo; el monstruo estetocéfalo de un boceto que se conserva en Berlín, en el reverso de unos *Estudios de animales*; aunque el carrusel apoteósico de las gryllas llega con los bocetos del Ashmolean Museum de Oxford. Es precisamente en estos dibujos trazados a vuela pluma donde se revela con mayor espontaneidad el talento del Bosco como creador de monstruos: se diría incluso que el estado natural del monstruo es el del boceto, dada su concepción apresurada y siempre incompleta. Algunas figuras fructificaron y sirvieron como bocetos para sus grandes composiciones (en el croquis de Oxford vemos los estudios de dos monstruos que luego encontraremos en el *Juicio Final* de Munich), pero otras nacieron estériles de puro abortivas y monstruosas. Gryllas-pájaro, gryllas-insectos, con trazos difícilmente representables, que no tienen más consistencia que la de su tinta bistre (color oscuro de humo de hollín), invaden el espacio de la hoja vacía. Pocas imágenes hay realmente tan angustiosas como la de la grylla con semblante humano, sonrisa irónica y entornados ojos pensativos, provista de patas con garras leoninas y, a modo de capucha anudada en el inexistente cuello, dos pescadillas que se muerden no ya la cola, sino la cabeza, en el dibujo de Oxford (**fig. 46**). En el reverso de la misma hoja, otra criatura imposible no menos espantosa, nos llama poderosamente la atención: tres hermanos siameses unidos por la espalda componen un engendro tricéfalo con seis piernas a modo de brazos (**fig. 47**). Las tres patéticas cabezas comparten, amén de un mismo tronco, el sombrero. ¿Se trata de un "fenómeno" más surgido de





46



47



48

la espontaneidad creadora del artista, o hay que buscar en las tres caras una intención alegórica? El motivo del hombre trifonte (más o menos monstruoso) era demasiado conocido para que el Bosco no lo tuviera en cuenta. Como muestra Baltrusaitis, la Edad Media recoge la tradición romana del dios Jano, que pasa de guardián de las Puertas a representación de Cronos, el dios del tiempo: a sus dos rostros iniciales, que significaban el Pasado y el Futuro, pronto se les añade una tercera: el Presente<sup>49</sup>. Ahora bien, la imagen de Jano así asimilada a la del Padre Tiempo, podía ser objeto de una doble asociación de signo muy diverso: por una parte, el Tiempo era identificado con la Sabiduría, de suerte que el dios trifonte se convertía en una alegoría de la Prudencia, «hecha de Previsión y Experiencia o de *Memoria, Intelligentia et Praevidentia* -Pasado, Presente y Porvenir»<sup>50</sup>; por otra parte, sin embargo, el Tiempo aparecía asociado a la Muerte y la Destrucción: con frecuencia la doble efigie -el joven y el viejo, o la cortesana y el cadáver- «representa la unión siniestra de la Voluptuosidad y la Muerte». Dada su vinculación con el complejo saturnino de la devoración, las cabezas bifrontes o trifontes de Jano pronto se convirtieron también, con sus bocas ávidas, en símbolos de los vicios, especialmente la glotonería<sup>51</sup>. No se debe olvidar, por otra parte, el valor alegórico que el dios con triple rostro tuvo para los teólogos medievales, como símbolo trinitario, aunque si era posible representar el misterio de esta guisa -tres cabezas en una-, también lo era la representación de la "potencia enemiga", el Satán trifonte «de cuya triplicidad ya nos habla Orígenes [y] que refleja sus tres rostros en una especie de espejo deformante»; esa Antitrinidad que describe Dante en el «Infierno» (Canto XXXIV, vv. 37-45 y 55-57) con tres caras, roja la primera («el Odio»), pálida la segunda («la Impotencia») y negra la tercera («la Ignorancia») <sup>52</sup>. Contemplando ahora la convulsiva figura tricéfala del dibujo de Oxford, se impone una certidumbre: no estamos

ante una imagen de la Prudencia. Los rasgos de las caras indican que se trata de una representación del Tiempo: un rostro viejo y barbado con expresión melancólica simboliza el Pasado; el rostro joven con el mentón levantado que oculta sus ojos, parece significar el Futuro; por último, el semblante enérgico de hombre maduro probablemente es una alegoría del Presente. Pero el carácter monstruoso del conjunto no recuerda que el infierno es su sitio. No son las imágenes de la Sabiduría sino las de la Destrucción (y si se quiere, las de el Odio o la Ira, la Impotencia y la Ignorancia) las que pueblan estos submundos del Bosco.

Puede decirse, hablando en general, que la grylla encarna como figura emblemática de la galería fantástica del Bosco, las más profundas y persistentes obsesiones del pintor. Por descontado que el Bosco bebe de las fuentes tradicionales, estudiadas con todo lujo de detalles por Jurgis Baltruaitis. Siguiendo la evolución de la glíptica grecorromana, donde las gryllas aparecen grabadas en las piedras o gemas a modo de talismanes, el erudito lituano estudia los canales de difusión de esta tradición por toda la Edad Media. Aunque no entra en su interpretación y se limita a describir minuciosamente todo el revoltijo de partes y naturalezas humanas y animales (cabezas con piernas, cabezas múltiples y desplazadas, monstruos policéfalos, acéfalos, con caras dobles o triples, sobre el tórax, el bajo vientre o el trasero), ofreciéndonos un rico catálogo de figuras, el autor observa que «la incrustación se hace con tal maestría que se incorporan naturalmente al organismo», y señala algo que a nosotros nos parece de suma importancia para comprender el modo de ser propio de los monstruos bosquianos, a saber:

Áquí todo rebosa una vida múltiple y trepidante que se renueva incesantemente y toma los rasgos más inesperados. Se trata de terribles bestias provistas a cada lado de ojos para espiar y dientes para morder.<sup>53</sup>

He aquí expresada una de las más fecundas intuiciones de nuestro



artista: con particular insistencia el Bosco ha desvelado la entraña de la vida que es la muerte, pero asimismo, con el mismo afán, ahonda en los entresijos de una muerte que no es posible sin la vida. Todo lo vivo le fascina: su multiplicidad, su voracidad, su incesante movimiento, su insaciable avidez de metamorfosis. Parece querer conquistar su secreto, el arcano de la vida, y tal vez piense que la realidad paradójica del tiempo le ha puesto sobre la pista.

La grylla se convierte en la criatura paradójica que encarna este doble e inseparable juego: por un lado es la imagen de la desintegración, que se revela por su cuerpo mutilado y contrahecho; por otro, en cambio, representa una vida nueva, desbordante, por ventura el fruto de una última y desesperada transformación. Lo que caracteriza el último estadio de la grylla gótica, como bien apunta Baltrusaitis, son precisamente estas dos notas: «una descomposición» y un realismo exacerbado y feroz que las dota de «una vida todavía más intensa e impetuosa»<sup>54</sup>. En cierto sentido, si la grylla aparece siempre como «uno de los principales actores del último acto de la historia del mundo» (alcanza su apogeo en los momentos críticos, cuales fueron los últimos siglos del Imperio romano y de la Edad Media), puede decirse que encarna los últimos coletazos de la vida, el paroxismo metamórfico de una enfermedad irreversible. La grylla, cabeza-con-patas, se impone a la imaginación del artista en unos años de presagios apocalípticos en los que todo se tambalea y nada está quieto. Se impone primeramente por su agitación y su movilidad: la pata o la pierna se erige en reina absoluta de las regiones que transita. Un mundo de extremidades que pernean, patalean, zaquean, se estiran y se espatarran, monstruos perniquebrados, nalgudos, pernicortos y patitiosos, rematados por manos, pies, pezuñas, zarpas y garras con uñas filosas, bípedos la mayoría, pero sin que falten los polípedos y aun los que gozan de un solo pie. La grylla se impone, en segundo y definitivo lugar, por su fenomenal cabeza, incrementada

por lo abreviado de su cuerpo. Puede inferirse que semejantes criaturas macrocéfalas ayudan con su cabeceo al movimiento de las extremidades; pero su movilidad no se reduce a este balanceo pendular, pues en el mundo de las gryllas también las caras son móviles y pueden aparecer desplazadas, lejos del lugar que era previsible: en el pecho, en el trasero, invertidas o yustapuestas con otras. Otro rasgo que sobresale de ellas es su voraz apetito, lo que es prueba de su vitalidad y buena salud, su desproporcionado apetito (pues no tiene estómago para digerir) que genera a menudo numerosas bocas, cuando no grandes fauces provistas de colmillos acerados para desgarrar y muelas poderosas para masticar. No deja en efecto de asombrarnos la enorme proliferación de hocicos, bocas y picos en el bestiario infernal del Bosco: dan dentelladas, pican, muerden, roen, se diría que incluso succionan, con la absurda ansiedad del que no puede asimilar lo que traga, tan sólo vomitarlo. Voracidad insaciable que coincide con esa avidez de formas que provoca la metamorfosis y que dota a estos monstruos de una vitalidad y una agresividad inusitadas. Podemos preguntarnos por qué ese empeño de los artistas medievales de imaginarse el infierno como unas inmensas fauces que se tragan a los réprobos. A veces aparecen en los márgenes de las miniaturas verdaderos "infiernos con patas", descomunales gryllas compuestas por una, dos y hasta tres caras unidas simétricamente por sus fauces desmesuradas, dentro de las cuales gimen, revueltos con los diablos, los infelices condenados. Baltruaitis cita un *Apocalipsis* de Toulouse, del siglo XIII, en el que «encontramos, junto al Infierno con patas, un casco monstruoso: la misma Muerte, sobre el caballo pálido, lleva en la cabeza una auténtica cimera viviente con unas fauces colocadas encima de un largo cuello que vomita llamas»<sup>55</sup>. Pocas imágenes hay más elocuentes del estrecho vínculo del infierno con la muerte. Las fauces de Leviathan desgarran y devoran a los condenados (aunque no los digieren, pues el infierno, dice Castelli, como

«positividad de la nada», no puede asimilar, sólo disolver). A menor escala es lo que hacen las gryllas de bocas ávidas: consumir la vida, en un último acto de extrema vitalidad, como la llama o estrella que, antes de apagarse definitivamente, brilla con su máxima intensidad.

El misterio de la vida y la muerte: tal es lo que quiere sorprender el Bosco con sus ojos visionarios de pintor. Ojos que - tercera nota sobresaliente- destacan asimismo en la grylla, con sus grandes ojos pícaros, uraños, coléricos, pensativos, pero siempre expresivos y vivos. Estas formas, cada vez «más complejas y desmesuradas», se llenan de ojos: son los testigos mudos de la noche apocalíptica. Se diría que estas criaturas nictálopes profieren sonidos inhumanos: gritan, jadean, rugen, braman, pero no parece que articulen palabra alguna. Al menos los condenados (ni el santo eremita de las Tentaciones) no parecen entender unos gruñidos extraños a toda comunicación humana. Quizás lo más parecido a este horrísono pulular de las gryllas bosquianas fuera el sonido superamplificado de la agitación de los afanados insectos en un hormiguero. No hablan; tampoco probablemente oigan las quejas de los condenados, pero lo que sí sabemos es que ven: sus grandes ojos lo prueban. Son los testigos de las postrimerías; los únicos que aún pueden ver en la oscuridad cuando a los seres humanos no les es posible ya abrir los ojos. De modo que son ellas las que ven, no las que son vistas; las relaciones de reversibilidad se invierten en el infierno: de sujeto, el hombre se convierte en cosa, en *carne mortal*: ahora es el objeto de las miradas que lo acechan por doquier. Estas miradas proceden de los reflejos de los innumerables espejos que el hombre había esparcido por su vida y que ahora aparecen deformados por el sofocante calor del infierno. El hombre había consagrado su vida a formar su imagen en el espejo; ahora bien, si existiese un espejo tal que (y éstos son los espejos del diablo) reflejase, en una sola figura, las imágenes que otros tienen de mí y las que "yo" mismo a lo largo de una vida he ido

urdiendo de mi "verdadera identidad", seguramente el resultado sería el semblante de un monstruo tan horrible y espantoso que resultaría difícil de imaginar. Pues bien; tal es lo que hace nuestro pintor de infiernos sirviéndose de toda una legión de gryllas. El Bosco descompone esta imagen que fabricamos en un espejo, imagen de una imagen. De ahí que, pese a su carácter inhumano, todavía sea posible una identificación entre la grylla y el mortal, posiblemente la última identificación, la del hombre que contempla (aunque ya no sea su subvertido ego el que contemple) los postreros vestigios de un mundo antes familiar y ahora revestido de grosores extraños, como foráneos. Ya no puede reaseverar su yo si no entiende lo que ve: es como si ya no fuera él quien ve. Pierde también la iniciativa en el escuchar: no comprende lo que oye; tampoco lo que habla. Enmudecimiento repentino, sordera pertinaz: sólo se oyen los gruñidos y los gritos inarticulados de la muchedumbre de gryllas que rodean a santos y réprobos.

La grylla encarna, como figura del espacio visionario, esta diferencia, esta *alteridad* que sólo se puede describir como ruptura del orden humano y como caotización. Lo otro del hombre se destapa ahora en esa caja de Pandora que es el cuerpo abierto y descoyuntado de la grylla. Claro está que este poder caotizador que caracteriza a todos los infiernos no actúa de una vez. Dicotomización primero: el mundo ordinario se sigue oponiendo al mundo trastocado que con relación a aquél aparece invertido; el "yo ideal" se abre al pecador, la virtud al vicio, las potencias amigas a las enemigas; el ángel al demonio; Dios al Diablo, el Fundamento al Abismo; el sentido al sinsentido; y, si se quiere también, en otro orden de cosas, el sujeto al objeto, el ver al ser visto. Atomización después, una vez sobrepasado el límite en el que ya no es posible esta dualidad, el límite de la Diferencia que ya no se resuelve en la lógica de los opuestos: cuando ninguna caracterización de lo Mismo (ninguna señal del "mundo normal") sirve para determinar eso otro a lo que sólo

pueden aludir los monstruos que habitan las profundidades del piélago infernal: las gryllas más informes en las que apenas se distinguen ya rasgos humanos, ni siquiera de animales en los que se puedan reconocer la encarnación de un impulso, de una manía o de un vicio.

Pero antes de llegar a esta región insondable donde no pueden arraigar ninguno de los valores humanos (una región de la que quizás sólo se pueda regresar al precio de la cordura), la grylla conoce momentos más humanos. La grylla que tiene San Antonio frente a sí, en las *Tentaciones* de Lisboa, constituye el ejemplo más enigmático e inquietante de todos. Todo es regular en este perfil perfectamente humano, pensativo y sereno, de cuyo cuello nacen, sin transición alguna, dos piernas embutidas en unos calzones ajustados con botas. El detalle del turbante confiere al conjunto un mayor realismo. Y sin embargo la figura no puede ser más desconcertante. Como escribe Baltrusaitis,

Es esta anomalía dentro de lo imposible lo único que parece asustar al santo en medio de los diablos desencadenados. La cabeza le mira insistentemente. Parece iniciarse un diálogo. Toda la visión se despliega alrededor de esta conversación muda entre la grylla y el santo."

Más exactamente: turba la normalidad que habita junto a lo anormal por ese efecto de contagio que hace que lo familiar se vuelva extraño, y lo extraño, familiar. Tórnase lo imposible posible y lo posible imposible. Ya hemos visto que la maestría del Bosca para desrealizar paisajes y escenas cotidianas con una técnica que los vuelve inconsistentes, irreales, tiene su contrapartida en el realismo con que dota a los monstruos más fantásticos. El artista no olvida, al recrearse en los paisajes infernales, que las pesadillas horrorizan precisamente porque están hechas de jirones de la realidad. Si el Bosca es un artista visionario porque descubre lo monstruoso que habita cerca de nosotros, al mismo tiempo que denuncia la falta de fundamento de esta misma realidad cotidiana. En el Bosca lo fantástico se revela más real y resulta más envolvente que el mundo normal

circundante: esto es lo que verdaderamente asusta a San Antonio. En el diálogo que mantiene con la grylla reconocimos un frente a frente del eremita con su imagen en el espejo. Ahora bien, el santo no se reconoce en esta imagen; se ve a sí mismo, pero se ve como un extraño. Consideradas aisladamente, las partes que constituyen la imagen son enteramente normales, pero su integración en el conjunto produce un malestar difícil de explicar; expresa una extrañeza que se hace evidente por una deformidad. De hecho el reflejo del espejo ha olvidado restituir el cuerpo y los brazos; pero no sólo eso: vemos cómo se ha independizado de su modelo y ha adquirido vida propia; persiste en fijar su mirada a la del santo mientras éste ha desviado la suya, y la movilidad de sus musculosas piernas (marcadas obscenamente por el ceñido calzón, lo cual contrasta con el áspero hábito del monje) ya nada parece tener que ver con el rígido quietismo del asceta. No podemos, en fin, perder de vista otro detalle, acaso el que más nos desasosiega de la figura de la grylla: la gran desarmonía resultante de la impasibilidad del rostro, por una parte, y el precario equilibrio de sus piernas en movimiento, por otra (la derecha completamente extendida hacia delante, la izquierda flexionada, apoyada con la puntera del pie sobre el borde de una tarima). La identidad del santo, tan a duras penas formada, con tantos trabajos reunida, se encuentra en peligro: corre el riesgo, como la del sujeto que se siente vigilado por su imagen en el espejo, de desintegrarse. La impresión es similar a la que tenemos ante una de esas muñecas articuladas: reconocemos en ella la apariencia humana, pero la reconocemos como *una cosa*. La diferencia estriba en que la grylla que mira a San Antonio está intensamente viva, aunque se sienta esta intensidad como una vida extraña, anónima: de hecho sus rasgos, no obstante perfectamente definidos e individualizados (en los que se ha reconocido un autorretrato del pintor), no son los del santo. Pero el asceta de alguna manera sabe que esta imagen también es la suya,

que algo hay en ella que le pertenece, como su otro yo contra el cual lleva luchando tantos años de penurias en el desierto. La grylla se erige, en este primer estadio de desintegración en el que el monstruo posee todavía facciones humanas, como el antagonista del ideal cristiano del hombre, en una época en que comienzan a decaer los valores tradicionales. Las gryllas nacen de las grietas del derrumbe de un mundo y de un tipo humano, antes de que haya tiempo para poner los cimientos de otros. La grylla, especialmente abundante en la última Edad Media, se convierte así en la imagen invertida y deformada del asceta cristiano.

La grylla nos produjo una sensación de malestar que no nos era del todo desconocida. La habíamos experimentado antes, cuando contemplábamos la imagen del Hombre-árbol en el «Infierno musical». El acoplamiento de las distintas partes (troncos-piernas, huevo horadado y cabeza humana) resultaba si cabe más desconcertante. En realidad este monstruo pertenece a la familia de las gryllas: carece de cuerpo, o su cuerpo exiguo no es sino una cáscara vacía; parece representar el paso previo antes de que desaparezca. Si quedara alguna duda de este parentesco del Hombr-árbol con el monstruo emblemático del Bosco, nos la despeja un dibujo juvenil que se conserva en Berlín (Kupferstichkabinett) y que representa la Tentación de San Antonio en un Paisaje (**fig. 48**). Vemos al santo rodeado de gryllas, entre las que destaca una que no es sino un estudio para el Hombre-árbol, pero que aquí conserva todavía los rasgos de su filiación original. Una cabeza humana con barba y capucha está unida directamente a dos largas piernas que terminan en patas de gallo; el cuerpo, un huevo roto y vacío, no resulta más que un apéndice o añadido extraño a esta unión. Observemos la campanilla que cuelga de este cuerpo abreviado: se trata del conocido atributo del ermitaño que hace uso de la campanilla para ahuyentar las visiones demoníacas, pero que aquí está en poder de un batracio. Un personajillo con capuchón y alas espía al santo escondido

tras una roca: se trata de la mismo diablo que habíamos visto en actitud melancólica en la *Muerte del avaro*. En dos ocasiones más el Bosco retomará la figura del Hombre-árbol: en el dibujo de la Albertina de Viena, y en el ya citado de Dresde (**fig. 27**). En este último reconocemos motivos que ya nos son familiares: una formidable jarra -la jarra del diablo- y lo que parece la pierna amputada de un coloso, atravesada por una saeta; no muy lejos de allí, Saturno, como un salvaje provisto de arco y flechas, emerge de las aguas con la carnaza humana entre sus fauces.

### **III.2. Ciclo de los héroes cristianos**

#### **III.2.1. El espejo de la contemplación divina**

##### **A.- Las moradas místicas**

Los motivos inquietantes se repiten con una insistencia obsesiva, incluso en las obras aparentemente más serenas, como en las *Tentaciones de San Antonio* (Madrid, Museo del Prado) (**fig. 49**). Un arquero diabólico apunta aquí al santo ermitaño con un extraño dardo. Detrás de San Antonio, la jarra con la que probablemente se había acercado el eremita al río para coger agua, vierte su contenido inclinada por unos demonios (cuya presencia impide identificar el agua de la jarra, como ha sugerido algún autor<sup>57</sup>, con una alegoría de la sed mística): el tiempo fluyente, que contrasta grandemente con la inmovilidad del eremita, se revela el peor enemigo de la santidad que busca perdurar en Dios. San Antonio parece ensimismado, con la mirada perdida en la eternidad. Tanto es así que no repara en la agitación demoníaca que tiene lugar a su alrededor; ni siquiera se fija en la rara criatura que emerge del agua del riachuelo. Como era de esperar,





se trata de la inevitable grylla, que desafía al santo con la mirada: mirada esta vez materializada en unos ojos desorbitados por la furia. Pero ni siquiera esta diabólica transformación de lo que parecía una inofensiva piedra de río en un monstruo furibundo, que levanta su garra de uñas afiladas en señal de amenaza, logra intimidar al santo. No sabemos si estamos ante una victoria de San Antonio, que da muestras de una fortaleza inquebrantable, o si más bien lo que sucede es que todavía no se ha iniciado la decisiva batalla y estas criaturas demoníacas no son sino una avanzadilla de las huestes del diablo mundo, que llegan ahora por el puente de la derecha, preparados para el asalto definitivo.

En cualquier caso, se adivina en la obra del Prado, por primera y quizás última vez, cierto remanso de paz, el último refugio de un hombre que parece abismado en la contemplación mística. Que el Bosco sintió admiración por esta heroica resistencia interior, verdaderamente trágica -pues las potencias del mal parecen invencibles-, no cabe ninguna duda. En un mundo que es presa de la vorágine de las metamorfosis y que parece correr siempre hacia su destrucción, le fascina sobre todo la firme voluntad de inmovilidad: observamos, en efecto, que el santo nunca lucha directamente con el monstruo ni nunca huye: como observa Castelli, «huir equivale a salir al encuentro del desgarramiento, un endemoniarse, un modo de desmembrarse, de autoseccionarse, dejando el propio lugar ocupado, abandonando la posición por una situación que no logra hacerse posición»<sup>58</sup>. La impasibilidad, el quietismo: en otras palabras, el abandono, sin moverse de su sitio, del mundo, preserva la «unidad de la conciencia y el sentimiento» de la invasión desgarradora de lo demoníaco. Tales son las enseñanzas de los místicos nórdicos en los que tal vez el Bosco halló algún consuelo: las espejos místicos de Ruysbroeck, Suso, Tauler, Groote. El mundo es el monstruo contra el que lucha el asceta. Para combatirlo no hay que huir; basta con cerrar

los sentidos que nos abren a él. El odio ascético al mundo queda de manifiesto en las palabras de Gerhardt Groote (muerto en 1384), discípulo de Ruysbroeck y fundador de la cofraternidad de los *Hermanos de la Vida Común*:

Es el mundo el lugar del delito y de la transgresión, de la permanencia y de la peregrinación, de trabajos, fatigas, dolores y llantos, movimiento y cambios, flujos y alteraciones, tránsito y aniquilación, novedad y agitación, violencia y opresión, engaño y corrupción. En el mundo nada se encuentra que no sea vanidad, malignidad, deseo, ansiedad, deformidad y vejez. El mundo atrae para sí y consiera a los famosos; abandona y desprecia al desconocido. El mundo es obstáculo para muchos; para pocos, un estímulo; promete mucho, pocas cosas concede y así, en fin, defrauda y frustra a los que lo aman."

El Bosco seguramente añora este refugio de paz y tranquilidad que busca ponernos a salvo del deseo y la frustración, pero sus ojos de pintor se van detrás de esos flujos, esos cambios, esa novedad y agitación que estimulan su curiosidad irresistible. El desengaño no le impide recrear con fruicción las perversiones de lo sensible y la deformidad del cuerpo. Nada hay comparable al "horror" del cristianismo al mundo salvo el horror al cuerpo, «formatus de spurcissimo spermete, conceptus in pruritu carnis, sanguine menstruo nutritus, qui fertur esse tam detestabilis et immundus, ut ex ejus contactu fruges non germinent, arescant arbusta... et si canes inde comederint, in rabiem efferantur»<sup>60</sup>. Repugna del hombre sobre todo lo que está relacionado directamente con sus funciones corporales, con la digestión, la excreción, la reproducción. No es casual que las imágenes demoníacas del cuerpo que aparecen en las obras del Bosco sean tan ricas en gestos y actitudes obscenas, en las que son ostensibles culos y braguetas, ocupados en sus respectivas necesidades, con un realismo cómico y grotesco que recuerda a Rabelais. El cuerpo se descubre en los infiernos (cerca o muy cerca de la mujer, pues la aversión a la carne lo convierte la ética cristiana medieval en un «odio y ultraje» a las mujeres<sup>61</sup>), aunque en

época del Bosco comienza a salir "a la calle"; por primera vez el hombre comienza a tener aguda conciencia de su corporalidad y, por ende, de su precariedad<sup>62</sup>. Pues el cuerpo es siempre lo compuesto por excelencia: luego, a diferencia del alma -substancia simple y por tanto inmortal-, el cuerpo se puede fragmentar; se puede descomponer y corromper. El cuerpo se convierte así en lo potencialmente monstruoso, y como tal amenaza a los ermitaños de Jerónimo Bosch, como hemos visto al hablar de las gryllas. ¿Qué hacer, pues, para mantener la ansiada unidad simple del alma con Dios? ¿cómo luchar contra la tentación del cuerpo que acompaña siempre a la tentación del mundo? Solamente se muestra un camino -quizás de antemano negado al pintor-: no ceder, no desafiar al mundo, pues -como apunta Castelli- desafiarlo supondría querer medirnos con él: ello implicaría el reconocimiento de su existencia, pero al reconocer la existencia del "monstruo" inestable y polimorfo lo haríamos invencible, caeríamos sin remisión en sus garras. Sólo se ofrece un camino, el que toma el impasible San Antonio de la tabla del Prado: «Cuidarnos del más mínimo gesto vinculante a las potencias de la disgregación, negarnos a consierar el mundo disgregado como existencia: esto exige la salvación»<sup>63</sup>. El asceta, que para Combe podría tratarse del propio Ruysbroeck -cuyo pensamiento a buen seguro conocía el Bosco- en el bosque de Groenendael donde el místico holandés paso sus años de eremita<sup>64</sup>, sigue al pie de la letra las recomendaciones de Ruysbroeck:

Tan sólo si somos capaces de desnudarnos de todas las imágenes, podremos vencer la tentación.<sup>65</sup>

No fijar nuestra atención en ninguna imagen particular para no quedar absorbidos por ella: tal es el único modo de cristalizar y consolidarnos en nuestro interior. El ermitaño de las *Tentaciones* del Prado no cierra los ojos, como el *San Jerónimo en meditación* de Gante, sino que los abisma en el infinito: hay que preservarse a toda vista de la tentación de lo finito, de la «traición del mundo exterior».

Como escribe otro místico de Deventer, Gerlac Petersz, discípulo de Groote, Dios llama al santo a la resistencia pasiva:

Multiplíquense, cuanto quieran, aquellos que por dentro y fuera te afligirán; si estás junto a mí, no temerás las manos de quien te venga encima porque yo te esconderé en la *parte oscura de mi rostro* (Sal. 30, 21) para que nadie te vuelva a encontrar. Vives en medio del fraude y de gente enemiga, es verdad; pero a mi sombra podrás resistirlos, hasta el momento en que te llame a mí.

Quien habla es la voz divina que reconforta al hombre piadoso de la opresión que sufre en su pecho. No debe temer, le dice, a los demonios que le tientan con las añaganzas del mundo, porque después de todo - como el «Monstruo anónimo»- nada son:

¿Quiénes sois? La nada; al fin de cuentas jamás fuistéis [...] ¿Os aterran mis palabras? El miedo está allí donde no hay verdad; estáis aterrados y por esto sois la nada, la vanidad pura.<sup>66</sup>

No es aventurado suponer que el Bosco, como hombre seguramente cultivado y cofrade de la Hermandad de Nuestra Señora de 's-Hertogenbosch, estrechamente vinculada a los Hermanos de la Vida Común, conociera la obra de estos místicos e incluso participara del clima espiritual que se vivía en Renania y en los Países Bajos desde la época del Maestro Eckhart y Ruysbroeck. Sin embargo, hay autores que, como Linfert, aun reconociendo en el Bosco un precursor de la iconografía de la meditación, no estiman necesario remitirse al pensamiento místico de Ruysbroeck (1293-1381) para explicar «el semblante de un hombre perdido en sus ensueños», y arguye, contra los autores que con Combe a la cabeza sostienen una importante presencia de la mística en la obra de nuestro pintor, que el hecho de que ambos sean holandeses no justifica la referencia a un autor que había muerto hacía más de un siglo<sup>67</sup>. Esto no impide, empero, que el legado del místico holandés haya ejercido un poderoso influjo durante el siglo o los siglos siguientes a su muerte. De hecho Ruysbroeck no fue ni el primero ni el último de los grandes místicos que nacieron y vivieron en tierra holandesa. Cuando decide retirarse a su modesta ermita,

abrigada por las grandes hayas del bosque de Groenendael, no hacía más que seguir el camino abierto por la "misteriosa" Zuster Hadewijch (muerta hacia 1265), el primer autor místico conocido de los Países Bajos. Como observa Pierre Groult, estudioso del fenómeno místico en los Países Bajos, las regiones del Norte de Europa fueron «durante toda la Edad Media, una tierra mística»; «Especialmente, el siglo XIII manifiesta una vida mística extraordinaria. Los fenómenos sobrenaturales, visiones, apariciones, éxtasis, se multiplican asombrosamente, sobre todo entre las mujeres [...]. El franciscano Lambert de Ratisbonne señala los mismos fenómenos místicos entre las mujeres de Bravante y de Baviera»<sup>68</sup>. Histerias colectivas aparte, lo cierto es que tal ambiente sobreexcitado y especialmente sensibilizado y proclive a los "fenómenos místicos", fue el caldo de cultivo ideal para la implantación de una sólida tradición mística que llega hasta el siglo XV. Ruysbroeck dejó sucesores: el ya citado Greet Groote, el propio Dionisio el Cartujano, quien «eligió a Ruysbroeck y al Pseudo Dionisio como a sus maestros», y otro místico cofrade de los Hermanos de la Vida Común, Henri Herph, autor de una *Theologia mystica*, que conoció una gran difusión, son sólo algunos nombres que muestran cómo, «incluso a mitad del siglo XV», «se veneraba siempre el espíritu de Ruysbroeck en esta congregación»<sup>69</sup>.

Resultaría harto extraño, por lo tanto, que el Bosco, pintor con inquietudes místicas y cofrade de la Hermandad de Nuestra Señora, no conociera la obra de Ruysbroeck, bien por algún manuscrito (las obras del místico holandés no habían sido impresas todavía en época del Bosco), bien -como sugiere Marijnissen<sup>70</sup>- indirectamente, por las obras de su discípulo Geert Groote, que traducían partes extensas de los escritos del maestro. Probablemente lo que ejerció en el pintor un mayor poder de atracción, fueron esas páginas que, cual las de Dionisio Cartujano, explicaban cómo, siendo Dios una «perfección infinita», «el pecado es una enfermedad infinita, porque es una

transgresión contra la inmensa santidad de Dios», lo cual exige, en buena lógica, un castigo infinito<sup>71</sup>. A propósito de las descripciones de los tormentos del infierno por parte de predicadores y artistas, compartimos la reflexión de Huizinga, según la cual

La expresión de las glorias del cielo resulta siempre extremadamente primitiva. El lenguaje humano no puede dar de la felicidad una visión tan viva como del espanto. Para intensificar todavía más el exceso de fealdad y de miseria, basta sumergirse más profundamente aún en las cavernas de la humanidad; para describir la suprema bienaventuranza, habría que descoyuntarse el cuello elevando la vista al cielo.<sup>72</sup>

Al Bosco no parecen atraerle las retahílas de superlativos con las que los teólogos pretenden describir la imagen de Dios, naturalmente -como añade Huizinga- «sin hacerla más clara ni más profunda por ello». Pero quizás le atraigan otras formas de nombrar lo innombrable. El Bosco es un pintor de infiernos, es cierto; pero también es el pintor de San Antonio. Y algo hemos advertido en la mirada distante y ajena a este mundo del eremita de las tardías *Tentaciones* del Prado, que nos pone sobre la pista de una creciente preocupación del pintor por el pensamiento místico. Si lo que le podía interesar de las exaltadas descripciones del infierno de un Alain de la Roche era el abigarramiento de sus imágenes; tal vez lo que le subyugue ahora de la mística todavía viva en su tiempo sean las imágenes en que se expresa y que revelan, en palabras de Huizinga, «los límites del pensamiento figurado». A un pintor que ha plasmado en sus obras una visión apocalíptica de lo real, que ha imaginado el universo a punto siempre de desintegrarse, apenas a un paso de sumergirse en la nada; que se ha obsesionado, en fin, con el tiempo y la muerte, no podían pasarle desapercibidas expresiones de los místicos para describir lo Indescriptible: «Desierto», «Abismo sin fondo», «Nada», lo llaman. Pero no es ésta la nada del mundo y los demonios que denunciara Gerlac; no es la nada de la vanidad de los bienes mundanos que el Bosco ha sorprendido por doquier; es la Nada de Dios, que nosotros

hemos visto en la mirada abismada y ausente de San Antonio. Podría decirse que la una surge de la otra; que de la explosión y la disolución de este mundo nace «el abismo inmenso e informe de la Divinidad silenciosa y desierta» de Eckhart. La inmersión contemplativa sumerge al místico allí donde no llega ningún concepto, ningún nombre, ninguna imagen sensible, ni siquiera la de la luz, que se transforma en tinieblas, ni la del espacio, convertido en abismo devorador; allí donde el saber es ya no saber y el alma se confunde con el Uno. Vemos que el extraviarse en Dios termina pareciéndose peligrosamente a la disolución demoníaca. Aguantar, defender el *puesto* del alma frente al mundo -para no quedar prisionero de ninguna imagen- significa aquí ganarse para Dios: pero esto significa perderse en Él, «arrojarse -como escribe Eckhart- en el desierto de la Divinidad, donde no hay modo ni imagen, cuando se pierde y se hunde en los desiertos»<sup>73</sup>. Elegir el camino del bosque, vivir la soledad del exiliado del mundo, conduce también al mayor de los excesos: al goce de la unión con Dios, que describe Ruysbroeck como «salvaje y desatado como un extraviarse; pues no existe ni forma, ni camino, ni sendero, ni ley, ni medida»: «En él seremos desalzados, deshundidos, desensanchados y desalargados de nosotros mismos, en un eterno estar perdidos sin retorno»<sup>74</sup>.

Nos preguntamos qué es lo que separa esta desmesura y este extrañamiento en Dios de la desmesura y el desmembramiento demoníacos. Ambas ~~se~~ acercan a experiencias que se han descrito como una muerte, y, sin embargo, entre ellas se abre un abismo de diferencia: se habla de una muerte por superabundancia, que no es sino una «superexistencia» en la que el alma se identifica con Dios («Y entonces muere ella su más alta muerte -escribe Eckhart-. En esta muerte abandona el alma todo deseo y toda imagen y toda intelección y toda forma y es despojada de todo su ser»), y de una muerte absoluta, que no consiste sino en la absoluta privación de Dios.



Ruysbroec se esfuerza en expresar esta «muerte divina» en la que ya no queda más que «un vacío, algo meramente informe»; un estado en el que Dios «nos arrastra a nuestro principio, donde no encontramos más que desnudez salvaje, desierta, informe, que responde perfectamente a la eternidad»<sup>75</sup>. De manera que sólo se trasciende el mundo temporal, únicamente anulamos el deseo y nos salvamos de la muerte, de la verdadera muerte, arrojándonos en los brazos de esta nada divina. El místico alemán Tauler (muerto en 1361), seguidor de Eckhart, contemporáneo de Suso y Ruysbroeck, a quien visitó en Groenendael, y predicador muy influyente en las regiones de Renania y Flandes, se explica diciendo que «La nada creada (el hombre) se abisma en la nada increada (Dios)», pero a continuación puntualiza que «éste es un estado que no se puede ni comprender ni expresar»<sup>76</sup>. Pero es el propio Eckhart quien se encarga de tender un puente entre la nada mística y aquella nada del mundo, llegando incluso a negar las diferencias entre Dios y lo particular, de un modo que se acerca peligrosamente a posiciones panteístas:

Todas las criaturas son una pura nada. Yo no digo que sean pequeñas, sino que son una pura nada. Sin duda no tiene esencia lo que no existe. Ninguna criatura tiene esencia cuando su esencia se cierne en la presencia de Dios.<sup>77</sup>

El pintor de 's-Hertogenbosch, que ha expresado en su obra un mundo en estado de disolución precipitándose en la nada, no podía menos de quedar prendado de palabras como éstas. Ahora bien, ¿hay que pensar que la disolución temporal de los seres (creados) los devuelve a ese abismo increado? ¿qué distingue las "tinieblas divinas" de esas terribles tinieblas demoníacas? Si el alma se hunde -como escribe Tauler- «en las divinas tinieblas, en un sosegado silencio y en una incomprensible e inefable unión; y en este hundirse desaparece todo lo igual y lo desigual, y en este abismo piérdese el espíritu a sí mismo y no suba de Dios, ni de sí mismo, ni de lo igual, ni de lo desigual, ni de nada, cuando se ha hundido en la unidad de Dios y han

desaparecido todas las diferencias»<sup>78</sup>; ¿puede decirse entonces que se han abolido también las fronteras entre el cielo y el infierno? Ahora resulta que el tenaz rechazo de aquel saber desmesurado que se le había ofrecido al santo como una tentación diabólica, obtiene como recompensa esa *sapientia unitiva* que es calificada por Dionisio Cartujano «irracional, insensata y loca»<sup>79</sup>. Ahora bien, ¿no era en la carne dónde se escondían los deseos más locos?

Que «el pintor de San Antonio» albergaba este deseo desmesurado que despoja al alma de todo deseo para morir en Dios «su más alta muerte»; que anhela esta *sapientia unitiva* -aunque, a juzgar por sus visiones atormentadas prisioneras de las formas y las imágenes (y de la humana intelección), nunca lo consiguió-, de ello no parece haber ninguna duda. Pocas experiencias místicas son más universales que ésta: ya se acerque a ella por la inteligencia (Eckhart y Ruysbroeck), por la voluntad (Tauler), o por el corazón (Suso)<sup>80</sup> -si bien en la unidad de Dios desaparecen las distinciones entre las facultades humanas, pues se llega a Él con todo el ser-, se accede siempre a la misma vivencia de la *coincidencia oppositorum*, a la que aludirá el Cusano y toda la mística posterior, cuya aprehensión requiere la superación de las normas habituales del juicio. Otro místico que bebió en las mismas fuentes del Maestro Eckhart, Jacob Böhme, vio en el «fondo divino» «una gran contradicción», quizás porque comprendió que las tinieblas infernales tienen su origen último en la tiniebla divina: *vio*, en efecto, que la luz salía de la oscuridad, y que no había luz que no generase una región de sombras, «Pues aquí -llegó a afirmar- todo es posible, tan pronto se convierte el bien en mal como el mal en bien»<sup>81</sup>. En la absoluta identificación con Dios el hombre no puede querer nada que no quiera Dios ni hacer otra cosa que lo que Dios haga. No es extraño que afirmaciones de este calibre le valieran al Maestro Eckhart la condena de Juan XXII: «Lo mismo en toda obra, aun mal -mal digo tanto por el castigo como por la culpa- se

manifiesta y brilla igualmente la gloria de Dios»<sup>82</sup>. La voluntad de Dios se realiza también en el mal. Transfundido el querer humano en la voluntad divina, la propia separación que entraña el pecado es una separación «deseada y querida»: «De esta forma -añade Eckhart- el hombre quiere separarse de Dios obedeciendo la voluntad de Dios y permanecer por lo mismo apartado de Él: ésta es la única penitencia justa de mi pecado»<sup>83</sup>.

El Bosco propablemente no pudo encontrar consuelo en esta instauración divina en lo humano o en el mundo. Quizás, como pintor, estaba demasiado despierto a la realidad sensible para ver en lo múltiple e individual una inserción de lo universal de Dios. Se advierte a veces la presencia simultánea del bien y del mal, la unión inextricable del cielo y del infierno, aunque el *humor* melancólico y sombrío del pintor se decante finalmente por este último. Para un hombre como el Bosco, reiterémoslo con Herbert Read, «con su gran poder de visualización, la vida presente y la vida por venir, el Paraíso, el Infierno y el Mundo, eran igualmente reales»<sup>84</sup>; pero esta simultaneidad esencial de planos diversos no tiene lugar ya en la unidad superior y fundante de Dios, sino, en una época que ha apostado ya de modo decidido por la moderna «vía de lo múltiple y de lo concreto», en la propia inmanencia del mundo, que marcha abandonado a su suerte, alejado definitivamente de su Creador, a la deriva por el proceloso océano de la existencia, antes de que tome el timón el gran Arquitecto racionalista de los tiempos modernos. Unificación, por tanto, de los diversos planos de lo real (de los distintos «planos del Misterio») en la materialidad del mundo: lo cual, para la gran mística, es lo mismo que decir: en el *mal*. Todas las obras del Bosco (si exceptuamos las *Visiones del Más Allá* de Venecia, que merecen una atención aparte) comienzan y terminan en este mundo. El mal aparece ya al principio de la creación, en el mismo «Paraíso terrestre» que tantas veces ha pintado; y lo volveremos a ver en una de las obras más

serenas del artista: la *Epifanía* del Prado. En fin; contemplemos una vez más esos paisajes relumbrantes, exultantes de colores transparentes y brillantes: el Bosco ha descubierto esa «esencia lírica del mundo sensible» que hizo estremecerse a los italianos. Pero el pintor holandés tampoco encuentra consuelo en este mundo que acaba de nacer, que se anuncia con la suave luz de una aurora: su espíritu trágico contempla a la vez su esencia terrible y saturnina; su mirada atenta sorprende por doquier el frenético cambio que amenaza con hacer pedazos las apariencias sensibles, hasta disolverlas en la nada. El pintor melancólico choca una y otra vez con la nada de este mundo que no puede ser ya la reconfortante Nada divina de los místicos que, a lo que parece, tanto envidió.

En la experiencia de los místicos cristianos, desde el Pseudo Dionisio y Escoto Erígena, Dios aparece como ese abismo sin fondo «en el que todos somos uno y el mismo Uno», en el vacío en el que coinciden la luz y las tinieblas y los contrarios se anulan mutuamente en una unidad superior. Dos vivencias caben, sin embargo, de esta nada: una bienaventurada, reconfortante, la vivencia del Misterio como una nada por superabundancia, al modo neoplatónico: aquí la nada es el Uno que se fundamenta a sí mismo (se experimenta el Abismo como fundamento: sigue siendo el *Ser*, aunque se renuncia a hablar de él); la otra, terrible y demoledora, es la vivencia del Misterio como aniquilación y cesación infinitas: aquí el desierto se siente como verdadero abismo infundado. La una es divina; la otra demoníaca; ambas, empero, se conducen por la vía del exceso y la pérdida de conciencia; ambas "deforman" al individuo: el arrobamiento -si se nos permite la imagen- alarga la figura del santo («seremos desalzados, desensanchados y desalargados de nosotros mismos», escribía Ruysbroeck, expresando una experiencia de "desmaterialización" que supone la ruptura de las relaciones espaciales), el cual permanece inmóvil, guardando su *posición*, recogido en su afán de desprendimiento

y "vuelo" místico; por el contrario, la experiencia del pecado achata y descompone los cuerpos, como si éstos se vieses atraídos por la gravedad del elemento terrestre, que no les impide sin embargo una frenética movilidad. Significativamente, en el Bosco las figuras de los ascetas suelen ser esbeltas y delgadas, "espiritualizadas", mientras que las de los agentes del mal resultan por lo general extremadamente corporales y apegadas a lo concreto, achaparradas y a menudo obscenas.

#### B.- El sendero del bosque

No obstante, la figura de San Antonio en las *Tentaciones* del Prado aparece, como la describe Combe, «masiva, recogida sobre sí misma», de modo que «se confunde su cuerpo con la naturaleza que le rodea, se absorbe en ella, como esos contemplativos de los pintores chinos del tiempo de Song, en sus grandes paisajes»<sup>85</sup>. Lo que más sorprende de esta obra única, sin paragón en la iconografía hagiográfica, es la armonía de un paisaje que por su dulzura, transparencia y serenidad recuerda en verdad un paisaje chino o japonés. Las suaves ondulaciones descendentes en las que se alternan los espacios llenos y vacíos; el exquisito ritmo de los esbeltos árboles ligeramente inclinados sobre el placentero arroyo; en fin, los colores luminosos que inundan la escena con una luz dorada, «componen la armonía refinada de este mundo sin peso, cuyos elementos -escribe De Tolnay-, modulados por un fino *sfumato*, parecen hechos de una delgada película en torno al vacío»<sup>86</sup>. Todo contribuye en efecto a crear la impresión de un mundo falto de solidez y contenido: es como si la concentración extática del anacoreta, «libre y vacío en el interior de todas las influencias exteriores» al decir de Ruysbroeck, hubiese despojado a las cosas de parte de su materialidad, como si esta atmósfera inmóvil y serena no fuese sino un reflejo de «esta

transparencia» que, como añade el místico holandés, «no es nada más que el abismo de la contemplación: contemplamos lo que nosotros somos y somos lo que nosotros contemplamos»<sup>87</sup>. Es como si el ermitaño, embelesado mirándose en el espejo de la contemplación mística, hubiese suprimido los límites de esa instancia mediadora que se llama conciencia y ya no estuviese ante el mundo sino abierto a él, sin la "traba" de la conciencia separadora. Heidegger se hace eco de las intuiciones de la mística alemana con su noción de «lo abierto» (*Das Offne*). Como Ruysbroeck, Heidegger siguió el camino del bosque, refugiándose en la vida ascética del campesino; allí escuchaba -nos dice su artículo «El sendero del campo»-, la voz de los robles que, quizás como los crecidos árboles de la tabla del Bosco, recreados hoja por hoja en el amoroso cuidado del detalle, le explican que «crecer significa abrirse a la amplitud del cielo y -al mismo tiempo- estar arraigado en la oscuridad de la tierra»<sup>88</sup>. Las criaturas negadas por el místico pueden volver ahora a crecer, *ek-stasiada* la conciencia, en el hueco del alma identificada con Dios; pero crecer como una *nada*, pues, como dice Eckhart, «Las criaturas tienen su existencia en Dios: de ahí que las criaturas, en cuanto tales, no sean nada»<sup>89</sup>. Estas cosas crecen y se renuevan constantemente, porque el mismo Dios en el que descansan «es siempre nuevo, siempre engendra, siempre crea, siempre obra y obrando renueva todas las cosas»<sup>90</sup>. «Dios es recién Dios», escribe Heidegger recordando al místico alemán. El mundo nace y crece en la amplitud de este claro, en lo abierto del *Lichtung*. El mismo Dios crece en el alma del místico como el árbol a la orilla del río; o lo que viene a ser igual, si la identificación es perfecta: el alma crece en Dios. Llevada esta fusión al extremo, tanto vale decir que el alma necesita de Dios como que Dios requiere del alma. A esta conclusión sorprendente llega Eckhart en una de las 28 proposiciones que provocaron la Bula condenatoria de Juan XXII, y que afirmaba:

Todo lo que es propio de la naturaleza divina es

propio también del hombre justo y divino, por tanto este hombre hace lo que Dios hace, y creó, junto con Dios, el cielo y la tierra y engendró el Verbo eterno, y *Dios no podría hacer nada sin este hombre.*<sup>91</sup>

Un Dios, escribirá siglos más tarde Jacob Böhme, que «Tenía sed de nuestras almas», pues, como dice Angelus Silesius, «Sé que Dios no puede vivir sin mí; si desapareciera yo, expiraría Él»<sup>92</sup>. No nos sorprende que ante semejantes proposiciones un maestro como Heidegger tenga que limitarse en el artículo citado a recordar que «el consejo alentador del camino del campo habla solamente mientras haya hombres que, nacidos en su ámbito, puedan oírlo».

El camino de Ruysbroeck desde su cabaña a la fuente que habrá de apagar su sed mística puede ayudarle a reconciliarse con las cosas, lo cual sólo es posible cuando éstas han perdido su "mundanidad", cuando han sido despojadas de su autonomía entitativa, de su naturaleza material, y son vistas desde su unidad fundante. El alma vaciada en la contemplación mística, dice Eckhart en otro lugar, es como «el ojo que no tiene color y por eso puede percibir todos los colores»: es «el vacío el que hace que el agua suba a la montaña»<sup>93</sup>.

¿Pero qué ocurre cuando, con el hueco dispuesto y sin que cese la sed de Dios, el agua se niega a subir a la montaña? Sentimos que ese Misterio tremendo, ese Dios que ha de «autoalumbrarse» y «autonacer» en mí «no tiene la claridad de los decretos, sino la oscuridad del deseo y el dolor del nacimiento, y que el deseo oscuro del nacimiento es la raíz del infierno»<sup>94</sup>. Si el hombre es este deseo de infinito, no hay nada peor que la ausencia eterna de ese Dios en el que buscamos reconocernos (que así se convierte también en la ausencia de nosotros mismos. «Ser algo sin poderlo alumbrar y hacer salir -había dicho Böhme-, es el infierno» (Aurora, X, 64). A quien aspira a la totalidad no le bastan las conquistas parciales: por ello la historia de un hombre la compone un sin fin de pequeñas muertes y decepciones, que no son sino expresión de una misma y única

insatisfacción infinita. El alma siente como su casa aquella Unidad divina, pero continuamente es arrojada fuera de ella y sólo queda el recuerdo de una pérdida. En la obra del Bosco -un pintor de infiernos pero también de paraísos perdidos- vamos a encontrar permanentes indicios de esta nostalgia, huellas que no son ya más que huellas de una ausencia. El *mal* nace con nuestra realidad dolorosamente escindida, individualizada, disgregada, que divide al hombre en varón y mujer y lo hace oscilar, perdido en un instante, entre el futuro y el pasado. ¿Acaso puede alumbrar esta renuncia a la Unidad paradisíaca -la renuncia originaria que nos hace por primera vez *conscientes*, esto es hombres-, sin poder dejar de desearla (de desear lo imposible), otras formas que no sean desmesuradas, deformadas, monstruosas?

Sin embargo, el santo de las *Tentaciones* del Prado parece tener la mirada perdida en la claridad de Dios. Combe recuerda un pasaje del *Espejo de la Salud Eterna* de Ruysbroeck: «La claridad de Dios tiene muy abierto el ojo al que ella misma ha hecho simple; y así queda abierto para siempre y ya no podemos cerrarlo»<sup>95</sup>. El alma vacía del místico, que nada tiene, luego puede llenarse con todo; que ni siquiera es -confundida con la nada divina-, luego puede serlo todo; esta alma es hueco como el tronco de árbol en el que se cobija el asceta cristiano. El árbol muerto, que otras veces ha centrado las composiciones del infierno, alude ahora a la vacía concavidad del alma; esta figura, ya familiar, que había sido incorporada a la anatomía del Hombre-árbol, atrozmente torturado por los demonios de la muerte, sirve ahora de morada al ermitaño. ¿Significa esa forma de hacer de la muerte misma su covacha, un modo esperanzado de vivirla como muerte mística? ¿Fue éste un intento aislado en el Bosco de encontrar refugio a su angustia, de convertir la oquedad trágica del ser humano en espacio abierto a la Claridad divina? Tal vez; pero lo que parece seguro por su obra es que el Bosco no encontró este consuelo muchas veces. Posiblemente el pintor fue un nostálgico



buscador de aquella Unidad beatificante: paraísos de brillantes y puros colores, fuentes de la vida, figuras esféricas o globulares, numerosos huevos que fingen el retorno imposible al origen, son parte importante de su repertorio iconográfico, y acaso indiquen el anhelo del regreso al origen que, a juzgar por la multiforme presencia del mal que puebla sus obras, jamás consiguió o juzgó imposible de alcanzar. Los paraísos son engañosos, las fuentes de la vida están hechas con materiales efímeros y quebradizos, las esferas son como pompas de jabón, los huevos están horadados y de ellos nacen monstruos. El estridente pulular de los demonios rompe la armonía espiritual entre el hombre y Dios; las fuerzas de la separación, las potencias disgregadoras del mal (que no son otras que las de la vida misma), hacen inviable todo posible acercamiento al Uno, al ansiado Bien. De hecho el mundo parece haber salido definitivamente de la tutela de Dios: el principio de individuación -el principio verdaderamente "demoníaco" de los escolásticos- multiplica y fragmenta los seres en el espacio y en el tiempo hasta su completa disolución. La materia ha cobrado tal autonomía que cuando se habla de su vanidad y de su nada, llega a imponerse como verdadera nada por la que no asoma ningún resquicio de trascendencia. Ya no hay forma de que en el Padre se extingan los apetitos naturales del mundo. La humanidad entera se vuelca en este universo exterior y sensible recién descubierto, violenta y ofuscada como un caballo desbocado. Como escribía el Maestro Eckhart,

La inclinación a lo exterior, colocar el placer y el consuelo en la desolación de las criaturas caducas, hablar continuamente de ellas y con fruición, es signo de que Dios no vive ni obra en mí [...] No es daño ni dolor lo que debe lamentar el justo, es el dejarse afectar por ellos."

Pero cada vez es más difícil no dejarse afectar por el dolor de lo caduco amparándose en una Eternidad fundante que lo niega como existencia. La presencia del mundo temporal resulta tan patente -tan patente como los sucesivos estados de putrefacción de la carne que los

contemporáneos del Bosco reproducían con espanto y fascinación- que es ya difícil sentir a Dios viviendo y actuando en mí. Por primera vez el hombre de fines de la Edad Media descubre el cuerpo; y lo descubre en su más cruda y desnuda realidad, reflejado en los espejos de Saturno. En medio de las más violentas contradicciones «el otoño de la Edad Media» se complace entregado a la vivencia de un cuerpo que no puede sentir sino como caducidad. Se ha perdido el consuelo de lo perenne: ¡vivamos el paroxismo de la carne fugaz! Tal parece la consigna de una humanidad abandonada a sí misma, entregada por tanto a las fauces devoradoras del diablo. Delectarse con la fugacidad por la fugacidad, aceptar el sufrimiento por sí mismo, es comulgar, lejos para siempre de la presencia de Dios, con el sinsentido: es el infierno. La aparente serenidad de la tabla del Prado no parece sino la calma que precede a la tempestad. Por un momento, antes de que llegue el grueso de las huestes demoníacas (de las fuerzas de este mundo) que ya se ven cruzar por el puente, nuestro artista parece haberse identificado con esa paz interior del místico que, muy posiblemente, buscó durante toda su vida. La buscó sobre todo en el temple espiritual de esos ermitaños como San Antonio o Ruysbroeck con quien compartía su soledad melancólica; y no sabemos ni podremos saber si finalmente escuchó la voz silenciosa del camino del bosque, «El buen consejo del sendero del campo», que dice Heidegger «despierta un sentido que ama lo libre y que trasciende, en el lugar adecuado, la turbia melancolía hacia una última serenidad»<sup>97</sup>.

### **III.2.2. Visiones del Más Allá**

Si en las *Tentaciones de San Antonio* del Prado -obra según el juicio unánime de los críticos del último período de la producción bosquiana-, se hizo evidente la "tentación" de la mística, que probablemente ejerció durante toda la vida del pintor un poderoso

influjo, es sin embargo en una obra anterior, en las llamadas *Visiones del Más Allá* (Venecia, Palazzo Ducale), donde alcanza su máxima expresión. En ninguna otra obra ha alcanzado el arte del Bosco esta abstracción, este vaciamiento de toda imagen, tan extraño a su condición de pintor. Se trata de cuatro paneles (**fig. 50**) que al parecer representan, por un lado, el «Paraíso terrestre» y la «Subida al Empíreo», y, por otro, la «Caída de los condenados» y el «Infierno». De Tolnay cree que se trata de las cuatro hojas de un políptico cuya tabla central, que para dicho autor tendría como tema el Juicio Final, se habría perdido<sup>90</sup>. En el «Paraíso terrestre» los primeros seres humanos, custodiados por los ángeles, parecen comunicarse en la lengua universal de la inocencia aún no perdida, que los permite hablar también con los animales. Un grupo de estos primeros hombres señala la inaccesible fuente de la vida, que se destaca sobre una verde montaña: de iconografía convencional si se compara con la del «Paraíso terrestre» del *Jardín de las Delicias*, representa ya la fuente de todos los anhelos del hombre: la inmortalidad. Pero el equilibrio de este idílico estado es tan precario que parece a punto de romperse: al fondo del paisaje, entre el follaje exuberante de la vida paradisiaca, vemos un primer signo de la presencia del mal y la crueldad en la tierra: un león devora sin ninguna piedad a un cervatillo. Una vez que la iniquidad ha hecho acto de presencia (y aparece siempre en el Bosco desde el momento mismo en que se produce el primer acto de vida), las consecuencias son ineludibles: según una lógica intrínseca a la naturaleza del mundo, el mal se apodera de la tierra y la pervierte y corrompe hasta tal punto que se hace necesaria una conflagración universal, posiblemente el tema de la perdida tabla central, similar quizás a la del *Juicio Final* de Viena. Pero es posible también que esta postrimería se prolongue en esa tierra abrasada por el fuego que es el panel que pasa por «Infierno». Sin duda el alma melancólica que vemos en primer



plano, en la orilla del lago incendiado (motivo que recuerda las descripciones del Apocalipsis, 21), parece atormentada, pero este tormento no proviene del diablo que tira de ella, sino de la vacilación, de la desgarradora indecisión del hombre que, en último término, es responsable de elegir entre el bien y el mal, entre su salvación y su definitiva condena. Ahora bien, ¿qué le impide decantarse por el camino de la beatitud y la paz eternas? ¿duda acaso de que sea posible la prometida redención y misericordia divinas? ¿es en realidad libre y por tanto responsable, o su destino está decidido por una necesidad trágica? ¿no es demasiado pesado el lastre de los pecados para permitirle el ascenso? ¿no está ya, en fin, tan enlodado en esta tierra que le resulta imposible aspirar a nada que no sea el polvo o la nada? El auténtico protagonista de la tabla es esta lucha interior teñida de fatalismo; el combate contra la última tentación del alma, aquella que posiblemente va a arrastrarla a las profundidades del Averno, la tentación de la desesperanza, que con un lenguaje más moderno llamaríamos *la tentación del nihilismo*.

Las dos opciones que se le presentan al alma nos las muestra el Bosco en las restantes tablas, y lo hace con una fuerza poética y una intensidad visionaria difíciles de superar. Por una parte, el alma se estremece con la «Caída de los condenados», que el pintor ha imaginado como un sumergirse en el negro piélago sin fondo. De Tolnay hace hincapié en la novedad iconográfica de este Descenso a los infiernos con relación a los anteriores de Jan van Eyck, Dirk Bouts o Memling, y que consiste fundamentalmente en una abstracción sin precedentes que reduce los personajes al mínimo, convirtiendo el «sombrio espacio vacío del universo» en «tema esencial de la composición»<sup>99</sup>. El protagonismo lo tiene esta opresora oscuridad que ha absorbido casi por completo a las figuras humanas, creando un efecto de caída en el vacío, de un abismarse concebido como tormento indeciblemente peor que cualquier otro que haya podido imaginar el artista anteriormente: la

caída sin término de los condenados por una lóbrega sima sin que ningún resquicio de luz beatífica, tan sólo la del fuego que consume expelido por las grietas azufrosas del infierno. Qué diferente esta oscuridad de la que se cierne en torno al luminoso tunel cilíndrico que da acceso al Empíreo, en la cuarta tabla. Se han recordado las evocaciones que hace Dante de este «reino de la luz» y de las sucesivas "inmaterializaciones" del alma ante la proximidad de la luz celeste («Paraíso», canto 30, vv. 38 ss.). De Tolnay recuerda asimismo la «columna de la gloria» del maniqueísmo europeo, por el que se suponía viajaban las almas en el viaje *post mortem* atravesando las regiones celestes<sup>100</sup>. Posiblemente los diagramas zodiacales de la época en los que se representan las ocho esferas celestes (si bien de frente y no con la profundidad del corredor luminoso de la obra del Bosco) fueron conocidos por el Bosco y tal vez los tuviera en cuenta al componer la tabla. Pero sin duda la fuente más importante de inspiración en la que bebió el Bosco para plasmar esta visión del *coelum empyreum* fueron, una vez más, como han señalado Combe y el propio De Tolnay, los escritos de los místicos alemanes y holandeses. Cuando contemplamos la tabla de Venecia es difícil no acordarse del *Ornato de las Bodas espirituales*, donde Ruysbroeck habla del inefable «abismo» de Dios como de una «inmensa luz esencial» que absorbe a las almas justas<sup>101</sup>. Éstas, acompañadas en un primer momento por los ángeles, ascienden a medida que pierden su corporalidad (el contacto con el mundo que les confiere su peso o gravedad); atraviesan la oscuridad; penetran en el corredor luminoso, concebido como un cilindro con efecto de espiral; y alcanza finalmente, ya solas y plenamente espiritualizadas, la fusión con «la irradiación inmensa de Dios». La metáfora de la luz, de honda raigambre en la estética medieval<sup>102</sup>, se revelaba como la última imagen sensible a disposición de los místicos para expresar la experiencia de la fusión con la cegadora divinidad, antes de perderse definitivamente en las imágenes

negativas como las de la Nada o el Desierto sin límites. Ruysbroeck describe esta unificación con Dios como un «devenir Uno con la claridad del Sol». El místico de Groenendael se refiere, con anticipación visionaria, a los justos resplandeciendo en la transparencia y a los condenados «inmersos en un frío glaciario». El Principio de los seres creados se compara con el Sol en el que los justos serán reabsorbidos:

Cuando os encontréis en la transparente luz del Sol y desnudéis vuestros ojos de todo color, de toda consideración, de toda distinción y de todas las cosas que el Sol ilumina, para seguir simplemente con vuestra mirada la luz y los rayos del Sol, entonces seréis absorbidos por dicha luz. Del mismo modo, si seguís los rayos resplandecientes de la faz de Dios que brillan en vuestra mirada, ellos os conducirán al principio de vuestro ser creado, donde sólo encontraréis a Dios.<sup>103</sup>

Nuestro pintor presumiblemente ha soñado con la paz y el reposo de su mirada en la faz resplandeciente de Dios. Se trata ésta, sin embargo, de una obra atípica, demasiado abstracta quizás para la imaginación exaltada del Bosco. Al pintor le seduce probablemente más otra luz, la del sol sensible de la que nace la diversidad de los seres de este mundo.

### III.2.3. *San Juan Bautista en meditación*

El Bosco vuelve a plantear la misma alternativa, la misma opción entre el bien y el mal, pero esta vez en un paisaje exultante de sensualidad, bañado por la suave luz dorada de un atardecer estival, en el *San Juan Bautista en meditación* (Madrid, Museo Lázaro Galdiano) (**fig. 51**)<sup>104</sup>. Confundido entre la floresta de una naturaleza voluptuosa, acodado sobre una roca, sorprendemos al santo en meditación. De nuevo el mismo gesto, la misma actitud melancólica. En su rostro se insinúa una sonrisa que es desmentida de inmediato por la tristeza de sus ojos entornados. No estamos ante el Juan el Bautista que todos conocemos, el violento y rudo asceta que se retiró

al desierto de Judea a prepararse para la venida del Salvador. Poco tiene que ver por otra parte este paisaje fresco y frondoso con las áridas orillas del Mar Muerto donde el profeta «se alimentaba de saltamontes y de miel salvaje» (*Mateo*, 3, 10; *Lucas*, 3, 9). Ni siquiera viste el habitual sayal de pelo de camello (*Mateo*, 3, 4; *Marcos*, 1, 6) sino un manto rojo llameante no exento de sensualidad. No cabe duda, sin embargo, aunque se aparte de la iconografía tradicional<sup>105</sup>, de que se trata del «Precursor» que designa «el Cordero de Dios que quita los pecados del mundo» (*Juan*, 1, 29). No es la primera vez que vemos al Bautista en una obra del pintor; aparece también en el extremo inferior derecho de la tabla central del *Jardín de las Delicias*<sup>106</sup>. En ambos casos señala con el dedo índice de la mano derecha: en el *Jardín* designa a Eva, el origen del pecado; aquí al Salvador que va a borrar los pecados del mundo. La pincelada "llameante" y translúcida y los elementos paisajísticos fantásticos donde se mezclan las excrecencias orgánicas con las inorgánicas, sitúan a ambas obras dentro del mismo período. Pero mientras el Juan Bautista del tríptico del Prado nos mira con cierta suficiencia, suficientemente distanciado de la causa del mal (la primera mujer que es la que está aquí sumida en meditación); el Bautista de la tabla del Museo Lázaro Galdiano cierra los ojos y sólo deja escapar una melancólica sonrisa. Mientras aquél sigue siendo el profeta enérgico que, vestido con piel de camello, impreca violentamente a los pecadores, «la voz que clama en el desierto: Allanad el camino del Señor» (*Juan*, 1, 25); éste es ahora un hombre cargado de interioridad, que señala tímidamente el Cordero de Dios. No se trata, pues de aquel fuerte pero impersonal personaje, perdido en la abundante trama de pequeñas figuras, sino de una verdadera intimidad enriquecida por la meditación. Juan está tendido en el lecho musgoso de una campiña en apariencia apacible; su actitud relajada parece de abandono más que de recogimiento. El alargado cuerpo del santo parece entrelazarse con





la lujuriosa planta que crece a su lado. Posiblemente se trate de la mandrágora, reconocible por sus carnosas raíces y la frondosidad de sus hojas, y célebre por sus virtudes afrodisíacas y alucinógenas, lo que hizo que durante la Edad Media se la asociara a la brujería y a la magia de los filtros de amor. Para la ciencia se trata simplemente de una planta herbácea de la familia de las solanáceas, que tiene propiedades narcóticas y crece comunmente en los países mediterráneos y en Oriente; pero para la leyenda la mandrágora era un vegetal harto misterioso, conocido en toda Europa por las fábulas que hablaban de sus propiedades extraordinarias, hasta el punto de que se ganó por derecho propio un lugar destacado en la taxonomía fantástica de las plantas-animales, cuyas raíces, de sugerentes protuberancias nudosas, no sólo recuerdan la forma humana, sino que hablan cuando se las arranca; en efecto, dice la tradición que «cuando se la coge se queja, llora y grita». Baltruaitis ha estudiado, con todo lujo de detalles, la larga tradición de plantas zoomórficas y parlantes que nació en Oriente y fue transmitida a través de los árabes a la Europa cristiana, la cual la asimiló bajo la forma del «árbol del Mal»<sup>107</sup>. Seguramente un pintor tan sensible a lo fantástico como el Bosco no desconocía semejantes fuentes, sobre todo cuando éstas hablan, no sólo de «raíces vivas», sino de «*radix luxuriae*». Sabemos por la Biblia que fue menester este afrodisíaco para que Raquel diera hijos a Jacob, y que el *Cantar de los Cantares* se refiere a la mandrágora como una «promesa de amor»<sup>108</sup>. Sin duda la planta, como el paisaje todo, está poseída por esa atmósfera resplandeciente y voluptuosas que hallamos en la tabla central del *Jardín de las Delicias*, acentuada ahora por las formas turgentes y carnosas de esta vegetación exuberante realzada en primer plano. Aquí como allí, vemos los frutos esféricos y horadados en los que no faltan espinas: con toda probabilidad se trata de la misma imagen de los placeres carnales. Así lo ve también De Tolnay, para quien «el asceta con los ojos semicerrados parece soñar

con la planta fabulosa, símbolo de los goces carnales, que surgen ante él, como el árbol del pecho de Jessé, junto al cordero que su dedo inconsciente designa. El artista pone así al santo ante la alternativa del buen y del mal camino»<sup>109</sup>. Los peces de brillantes colores que cuelgan muertos de la rama superior poseen idéntica significación sexual. No olvidemos que los deseos libidinosos están estrechamente ligados, en el pensamiento del pintor, al tema de la muerte. Una vez más la angustia ante la muerte se esconde detrás de esta lujuriosa naturaleza, resplandeciente de vida. Junto a los peces, un cuervo, animal de mal agüero, posado sobre uno de los frutos del placer. Un pájaro de vistoso plumaje, identificado con un alcaudón, picotea los granos de una especie de calabaza resquebrajada, que aparece angostada, de un pálido color macabro. Se ha señalado que el alcaudón toma su nombre en ciertas regiones (*negendoder*, en holandés; y *Neuntöter* en alemán) por su costumbre de empalar a sus presas en espinas. Tal vez el Bosco aluda con ello al alma del Bautista, penetrada por pensamientos relacionados con la muerte<sup>110</sup>. En el suelo yace una criatura de difícil identificación: ¿se trata de otro pájaro que ha probado los granos venenosos de la planta del Mal? ¿o simplemente de un saltamontes de los que se alimentaba el santo en el desierto? Pero hay otro detalle que se revela más importante. La poderosa raíz de la mandrágora ha roto la roca sobre la que descansa San Juan Bautista, y asoma, amenazante, no muy lejos del Cordero de Dios. ¿Significa esto una peligrosa aproximación por parte del asceta a las tesis del mal, una posible claudicación ante las tentaciones del mundo?. Consciente o inconscientemente, el pintor no ha representado aquí al eremita siempre vigilante; no vemos aquí al esquelético San Jerónimo de Gante sino a un hombre bien alimentado en actitud descuidada, cuya carne sonrosada no parece conocer las mortificaciones de los prolongados ayunos, ni sus dorados y ensortijados cabellos, no exentos de sensualidad, ni sus cuidadas barbas, los rigores de la vida

en el desierto. Se diría que la mandrágora ha ejercido sobre él sus virtudes narcóticas: somnoliento, el profeta parece olvidar negligentemente su sagrada misión. Su expresión serena sin embargo, no puede ocultar cierta preocupación. Una sonrisa apretada confiere algo de dureza a este rostro plácido, y los melancólicos ojos semicerrados delatan un conflicto interno: el conflicto en el alma del santo entre las fuerzas opuestas que le desgarran, entre su entrega al mundo y el servicio a Dios. No puede aparecer con mayor evidencia esta alternativa fundamental: a un lado del Bautista, surgiendo de la tierra oscura que también a él le cobija, la planta del pecado (o del mundo); al otro lado, casi equidistante, el símbolo del Redentor, que con su supremo sacrificio ha venido a borrar los pecados del mundo. A su derecha, una nueva versión del árbol de la vida y la muerte; a su izquierda, el Salvador que ha prometido liberar a los hombres de la muerte eterna. El Bosco retoma nuevamente en esta obra el tema del Árbol del mal, cuyas espinas probablemente simbolicen las angustias que atormentan al alma. Aquí el asceta cristiano no se ha fusionado todavía con la planta; aún no se ha producido la temida hibridación que quizás no tenga lugar nunca, si la fe del santo surge vencedora; esa monstruosa hibridación que encontramos en el «Infierno musical», cuando el destino trágico del hombre se ha decantado definitivamente por el partido del mal, en la figura culminante del Hombre-árbol. Las similitudes entre ambas estructuras vegetales que centran la composición se imponen por sí mismas, sobre todo por lo que respecta a la voluminosa cáscara vacía, por la que sintió tanta predilección del Bosco: allí un huevo roto; aquí una especie de calabaza esférica y horadada con el mismo color pálido o blanquecino. La diferencia decisiva entre ambos vegetales radica en que, mientras que el Hombre-árbol se encuentra ya en el corazón del infierno del alma humana (no es la seducción sino la aniquilación del deseo lo que se representa en esta escena infernal), la mandrágora aparece exultante de vitalidad

y de maligna belleza. Su masa vegetal, densa y opresiva, convulsionada como una planta carnívora por los que parecen instintos animales (una especie de «reptil vegetal» la llama Delevoy), amenaza con tragarse al santo, con devorar su conciencia de sí: son sus apetitos sensibles que actúan como una adormidera, la atracción disgregadora del mundo que le llama al olvido de la promesa mesiánica.

#### III.2.4. *San Jerónimo en meditación*

La aparente placidez y armonía de la naturaleza se rompe decididamente en el *San Jerónimo en meditación* (Gante, Musée des Beaux-Arts) (*fig. 52*), cuyo estilo perlado y flameante indica que se trata de una obra próxima al *Jardín de las Delicias*. La serena campiña de bosquecillos y verdes praderas surcada por un apacible riachuelo, se transforma bruscamente en la naturaleza amenazadora del primer plano que rodea al santo. Las bonacibles y dulces aguas del fondo tórnense cenagosas y pestilentes; la alegre y dorada suavidad de los prados, delicadamente oscurecidos en las lejanías azuladas de pequeñas colinas, se cambia ahora por una lóbrega tierra que no evoca sino el abismo. En el corazón de estas tinieblas, entre los fragmentos de un mundo delirante y hostil, hallamos la cueva del eremita. San Jerónimo no es aquí el doctor de la Iglesia y el consejero del papa San Dámaso; no es el polemista vencedor contra las herejías ni el sabio filólogo autor de la *Vulgata*, representado comunmente de rodillas y ostentando la púrpura cadenalicia. El santo representado aquí es el eremita que lucha denodadamente contra la fogosa naturaleza de sus instintos mediante la mortificación y las plegarias. No está sentado delante de su mesa de trabajo sino que yace en el suelo, en lo que se ha visto una novedad iconográfica<sup>111</sup>; el manto y el capelo cardenalicios (¿imágenes de la vanidad?), junto a un libro cerrado, posiblemente la *Vulgata*, se encuentran esparcidos descuidadamente detrás suyo. A



diferencia de *San Juan Bautista en meditación*, el San Jerónimo de la tabla de Gante parece llevar hasta su extremo el ideal monástico que se encuentra, por ejemplo, en la *Imitación de Cristo*.

¡Qué estricta y abanegada fue la vida de los santos padres en el desierto! -exclama Thomas de Kempis- ¡Qué largas y penosas las tentaciones que soportaron! ¡Cuán a menudo los acechó el Demonio! ¡Con qué frecuencia y fervor rezaron a Dios!... ¡Qué grande su celo y ardor para elevar sus espíritus! ¡Y con qué valentía entablaron las batallas para superar sus vicios!<sup>112</sup>

En la obra del Bosco ni las dignidades eclesiásticas, ni todo el saber atesorado en los libros sagrados, sirven para luchar contra la naturaleza caótica que asalta al doctor de la Iglesia. Tan sólo la oración y el crucifijo, al que el anacoreta se aferra abrazándolo con sus brazos, parecen poder todavía salvarlo. La figura de San Jerónimo gana en intensidad dramática; cierra con fuerza los ojos, aprieta los labios y se entrega por entero a la plegaria: no quiere ver la poderosa presencia del mal que se cierne sobre él; se niega incluso a reconocer su existencia, a pesar de que el demonio, manifestado en esta naturaleza enloquecida, no cesa en sus ataques. El heraldo de éste, el siniestro búho, contempla la pugna desde su habitual posadero, el tronco hueco donde el santo ha depositado la púrpura cadenalicia. Una extraña covacha, como la de San Antonio en las *Tentaciones del Prado*, sirve de refugio a San Jerónimo: imagen de la intimidad que quizás sea una velada alusión al alma del santo. Pero su pequeña cueva no parece ofrecer mucha resistencia frente a la pesada y abigarrada colección de seres apenas naturales que amenazan con desplomar su bóveda espiritual. Entre ruinas humanas y las ya familiares concreciones minerales que cobran vida vegetal y aun animal, se abre de nuevo la mandrágora o la adormidera con los pinchos o espinos de la agresividad; y al lado de ésta, se levantan las que parecen unas Tablas de la Ley. Éstas, empero, se encuentran también dentro del desorden reinante: ¿una alusión, como piensa De Tolnay, al «mal empleo que se ha hecho de ellas o, simplemente, símbolo de la

destrucción del santo»<sup>113</sup>? ¿o quizás se trata de algo más, de una amenaza a la propia ley divina. En verdad el orden instaurado por la Providencia de Dios parece trastocado por el caos de las imágenes que se suceden unas a otras y que no conoce otra ley que la de la orgía de las metamorfosis que mezcla los distintos reinos de la naturaleza en formas promiscuas y voluptuosas. Para Combe la tabla parece ilustrar un pasaje del *Tabernáculo espiritual* de Ruysbroeck:

El nombre de Moisés significa: el que es sacado de las aguas. Si nosotros queremos parecernos a él, debemos debemos elevarnos sobre la multiplicidad y la inconstancia del mundo, que podemos comparar con el agua. Después debemos preparar para Dios unas tablas de piedra, despojando nuestra memoria de imágenes sensibles y nuestro entendimiento de imágenes intelectuales. Éstas son las dos tablas que llevaremos al Monte Sinai. Sinai, en efecto, significa la salida de las tentaciones y si somos despojados de toda imagen, seremos elevados por encima de todas las tentaciones.<sup>114</sup>

Ahora bien, ¿y si no hay más que imágenes? ¿y si por encima de la multiplicidad y la iconstancia de las imágenes del mundo *nada* se encuentra salvo la inconsistencia de nuevas imágenes? Una extraña forma que tiene toda la apariencia de un cráneo de un toro o un buey, en el que todavía se distingue la cuenca vacía de un ojo, preside la mezcolanza: se trata seguramente de la imagen obsesiva de la muerte, la responsable última de toda esta confusión. Ciertamente, San Jerónimo, que había llevado en el desierto de Siria una vida «severa y santa», vivió angustiado por la perspectiva de las postrimerías; como leemos en una edición de *La leyenda dorada* publicada en Lübeck en 1489, el santo «estaba sin cesar asustado y temblaba cuando meditaba sobre el Juicio Final. En incluso escribió: ya coma, beba, lea, escriba, duerma o vele, sin tregua oigo las trompetas del Juicio»<sup>115</sup>. La muerte que atormenta al anacoreta es la que atormenta al Bosco. Para San Jerónimo se trata de la prueba más dura de su fe. Sobre el cráneo de toro, una corona de espinas, ¿la corona del Salvador? San Jerónimo trata de exorcizar esta imagen con la del crucifijo que esgrime entre sus brazos, ¿el Cristo vencedor de la



muerte, que ha bajado a los infiernos de la condición humana para triunfar sobre ella? Mas no es ésta la única forma que asume el enemigo; existe otra, aunque tenga el mismo rostro descarnado. Escondido detrás de las paredes de la covacha del santo, extrañamente metamorfoseadas en fantásticas plantas, espía un león, atributo habitual de San Jerónimo que tiene aquí las dimensiones de un animal doméstico. Pero no nos dejemos engañar por las apariencias: no es un animal inofensivo, pese a su tamaño, ni como tal una «manifestación del bien», como algún autor pretende<sup>116</sup>. La presencia del león junto al santo en la iconografía popular se cree que procede de la confusión de la que fueron objeto durante largo tiempo los santos eremitas Jerónimo y Gerásimo, como consecuencia de la cual se transpuso a aquél una anécdota de Gerásimo en la que el león agradece al anacoreta el bien que le ha hecho. Estamos tentados, sin embargo, a ver con Gauffreteau-Sévy la fuente de inspiración en la célebre carta de San Pedro en la que exhorta a los cristianos: «Sed sobrios -dice-, velad. Vuestro adversario, el diablo, ronda como un león rugiente, buscando a quién devorar» (*1ª Epístola de San Pedro*, 5, 8). El propio Jerónimo recoge el contenido de este mensaje en una carta al monje Heliodoro: «Es un error, hermano, sí; es un error creer que el cristiano pueda jamás evitar la persecución; ¡nuestro enemigo, como un león rugiente, ronda en torno nuestro e intenta devorarnos!»<sup>117</sup>. El león del Bosco no ruge, pero en su silencio posee una extraña y macabra fiereza. Su mutismo y su actitud agazapada, como al acecho, resultan para el santo más estremecedores que su terrible rugido. El león contra el que tiene que luchar el asceta es, desde luego, el de la naturaleza de sus propios instintos; pero sobre todo, escondido en la sombra de esta misma naturaleza, el monstruo cuya cabeza espanta a su alma. Reparemos, en efecto, en la cabeza de la fiera: sus rasgos semejan las descarnadas facciones de una calavera.

De modo que el enemigo de San Jerónimo es el diablo; por otro

nombre, la muerte, la muerte inherente a una naturaleza híbrida en descomposición. Ésta se transforma, cuando se la ve no ya desde la engañosa perspectiva panorámica, que ofrece una imagen ilusoria de serenidad y armonía, sino desde la promiscua cercanía de la fantasía del Bosco, en gruta pantanosa, corrompida y hedionda. Las frutas del deseo, esos frutos radiantes de color que anhelaban los amantes del *Jardín de las Delicias*, flotan rotas y vacías, atravesadas por punzantes espinos, en la oscuridad de las aguas estancadas. Acaso esas aguas límpidas y apacibles que se divisan en lontananza, esas aguas llenas de vida que con tanta dulzura supo plasmar el Bosco, vengan a morir en estas ciénagas inmóviles, inspiradoras de las más terrible melancolía. En su bello estudio sobre nuestro pintor, Gauffreteau-Sévy compara la atracción que siente el Bosco por estos paisajes con la fascinación por ellos del más melancólico de los escritores románticos:

Para Bosch y para Edgar A. Poe, esas aguas inmóviles y sombrías son la manifestación de una profunda melancolía, de una tristeza tan insondable como insondables son los estanques malsanos. Emparentan con el tema del abismo y expresan la angustia del castigo, de la aniquilación y de la muerte.<sup>118</sup>

### **III.2.5. Retablo de los eremitas**

Junto a las mismas aguas estancadas de las que surgen indescriptibles sabandijas demoníacas, rodeado igualmente del caos de una naturaleza anómala y entre las ruinas de lo que parece fue un templo pagano, vemos de nuevo la delgada figura de San Jerónimo en la tabla central del llamado *Retablo de los eremitas* del Palacio Ducal en Venecia, un tríptico cuyas alas representan a San Antonio y a San Egidio (**fig. 53**)<sup>119</sup>. Esta vez no cierra los ojos ni yace en el suelo, aunque no por ello disminuye la tensión dramática. Arrodillado, aparece a medio vestir con el manto cardenalicio. Pero la intensidad



se concentra en la mirada melancólica del ermitaño y, sobre todo, en el gesto de sus manos, que se vuelven implorantes, trémulas, hacia un crucifijo, en busca de consuelo y ayuda ante la desolación reinante. Todo es destrucción y podredumbre en esta tabla: una bestia devora a otra a la orilla del lago en primer plano, junto a los restos de otro animal; las rocas y las plantas muestran un avanzado estado de descomposición. Ni siquiera el paisaje brumoso del fondo, demasiado evanescente e irreal, ofrece esta vez un sosiego a la mirada. No parece que los muros derruidos del antiguo templo pagano (adviértase el ídolo que cae detrás del anacoreta) sirven al santo vencedor contra las herejías para aliviar su profunda tristeza: aquí no son más que eso, ruinas. Los relieves del trono pétreo indican vagamente una esperanza en este diabólico desierto (diabólico despoblado donde Dios parece estar ausente): representan, según parece, la decapitación de Holofernes por parte de Judit, ¿la victoria final del alma o, según el *Speculum humanae salvationis*, la victoria de la Virgen sobre el demonio<sup>120</sup>? En otro bajorrelieve vemos un hombre y un unicornio, símbolo de la castidad, que Baldass asocia a la Virgen María. Tampoco faltan los elementos maléficos: un sujeto por cuyo trasero salen unos pájaros (¿los pecados o bajas pasiones?) y la omnipresente lechuza. El más interesante, empero, de los bajorrelieves es uno policromado sobre una extraña columna del antiguo templo: un hombre arrodillado sobre un fondo de estrellas, parece adorar al Sol y a la Luna, ¿un recuerdo pagano? ¿o quizás una velada alusión a la doble vía alquímica?

En la tabla izquierda del tríptico encontramos a San Antonio recogiendo agua con una jarra en el estanque cenagoso poblado por toda clase de anfibios infernales. Sorprende, en primer lugar, la acción misma: el santo ha dejado su habitual inmovilidad, la impasibilidad que se había revelado hasta ahora como la única defensa contra los agentes del mal. ¿Trata de aplacar su sed mística? Pero el agua es impura. Quizás simplemente se acerque incautamente al agua para calmar

su sed, como señala De Tolnay, y entonces es cuando le sobrevienen los demonios de sus deseos y su mala conciencia<sup>121</sup>. Sin embargo, todos los indicios apuntan a que los demonios ya habitaban la laguna infestada, en un tenebroso mundo de Juicio Final donde destacan las casas incendiadas. Tal vez no sea demasiado arriesgado pensar que la jarra y el agua tienen aquí también, como en otras obras del Bosco, un significado temporal. Bien es cierto que las aguas no corren, pero su estancamiento puede significar la decadencia inherente al tiempo? ¿Pretende el santo, con su gesto desafiante de recoger el agua impura, invertir y detener un proceso que parece irreversible? Precisamente uno de los objetivos esenciales de la meditación mística consiste en parar el tiempo, negando su existencia, o anegar el acontecer temporal en el Océano sin límites de la eternidad divina.

El tercer eremita es San Egidio, representado en la tabla derecha del tríptico. Los tres santos del tríptico encarnan, según De Tolnay, los tres grados de la elevación mística del alma que encontramos en el *Libro de la más alta Verdad*<sup>122</sup>. Los escritos de la época los mencionan juntos: como se lee en el *Spiegel des kersten Geloofs* (1478), San Antonio, San Jerónimo y San Egidio «han desechado todos los deseos del mundo y las cosas efímeras»<sup>123</sup>. San Egidio aparece orando en su cueva; sobre una rudimentaria mesa de estudio, vemos un libro cerrado y una larga lista: según cuenta *La leyenda dorada* es la lista con los nombres de quienes se van a salvar por la intercesión del santo. La flecha que atraviesa el pecho del eremita es la flecha errada que, según la misma *Leyenda*, unos cazadores habían destinado a la cierva que alimentaba con su leche al santo, representada aquí a los pies de éste. ¿Se trata simplemente de la ilustración de una anécdota? No lo creemos. Resulta poco verosímil que un artista como el Bosco haya consagrado toda una tabla de este tríptico a la mera representación anecdótica. La flecha, así como la presencia en primer plano del cráneo de caballo, tienen que ser puestas en relación con

el significado de los mismos motivos en otros lugares, como imágenes de la muerte. Sin embargo, Egidio aquí no sólo está vivo sino que, a lo que parece, goza de buena salud, pese a la herida mortal que le ha producido la saeta. Posiblemente el Bosco, más allá del anecdotario, está representando lo que nos parece un desafío a la muerte por parte del héroe cristiano. Quizás se complete así el sentido del tríptico: si San Antonio aparece como vencedor del tiempo, San Egidio representa el paso consiguiente: la negación mística del mundo temporal lleva necesariamente a la salvación, al triunfo sobre la muerte. Idea que está reforzada por la lista de los bienaventurados. Pero es la tabla central la que nos muestra al verdadero protagonista del tríptico, un Jerónimo semidesnudo y penitente, al ser humano en incesante lucha interior, absorto en un dramático diálogo con Cristo, a espaldas de un mundo tentador. Señala así el único camino para vencer el mal inherente a la vida (el mal del tiempo y la muerte): el desprendimiento de todo lo efímero, la meditación y la plegaria, la unión con Dios.

Mas quizás sólo sea éste un vago atisbo de esperanza para el artista. Ni siquiera San Jerónimo, el sabio y el asceta en el que los Hermanos de la Vida Común habían visto el modelo de una vida austera dedicada al estudio y a la oración, que tenía incluso un altar en la catedral de 's-Hertogenbosch<sup>124</sup>, podía reconfortar durante mucho tiempo un ánimo demasiado excitado por la insistente amenaza de ese mundo múltiple y hostil, y a pesar de ello fascinante para el pintor, que viene de fuera y aun del interior de nosotros mismos, de esa naturaleza mundana, exterior e instintiva, que no se aquieta ni se repliega por mucho que cerremos los ojos ante ella o queramos negarla.

#### **III.2.6. *San Juan Evangelista en Patmos***

La soledad y la angustia: he aquí las claves de la

identificación del artista con los santos eremitas. Pero quizás la más profunda e intensa de las soledades con las que se identificó el Bosco no fue la de estos viejos monjes, sino la de Aquel que encarna la soledad infinita; la de Dios que se hizo hombre con todas las consecuencias. No es, como veremos, el Cristo triunfante sino el Cristo de las Pasiones el que pinta el Bosco; el Varón de Dolores que lleva la cruz auestas, que es el peso de su humana naturaleza. El Cristo que sufre la pasión de su carne mortal y, antes de expirar, clavado en la cruz, se siente abandonado por el Padre. El Bosco muestra repetidamente las patéticas imágenes de este abandono sin límites, pues nadie como el Mesías crucificado encarna esa experiencia de separación de la Unidad del Padre, esta soledad o lejanía de Dios que también siente el hombre de Bosch.

Para la sensibilidad y la imaginación de la época, sólo un Cristo podía competir con el de las Pasiones: el Cristo del Apocalipsis y del Juicio Final. Lo vimos representado en una escena ingenua y bastante convencional sobre las esferas celestiales, en compañía de los apóstoles, la virgen María y un santo, posiblemente San Juan, acodado en la típica actitud melancólica, en la tabla central del *Juicio Final* de Viena, si bien es cierto que ocupando un lugar secundario y, a decir verdad, poco expresivo, en relación con la impresionante vastedad del paisaje apocalíptico. Era evidente que las preferencias del pintor se decantaron por las escenas de la Pasión, donde brilló con singular maestría. Se conserva empero una tabla pintada por ambas caras en la que Bosch supo aunar ambas imágenes: por una cara, reproducidas en una grisalla en tondo, las distintas estaciones de la Pasión que culminan en la crucifixión; por la otra, una imagen "apocalíptica". Ésta, sin embargo, no se fija en la triunfante segunda venida del Salvador, que viene a juzgar a los vivos y a los muertos, sino, antes de que las trompetas del Juicio Final atruenen los oídos de los pecadores, en un apacible paraje de

la isla de Patmos, donde se cree que San Juan el Evangelista, el más querido de los discípulos del Señor, escribió su *Apocalipsis*, justo en el momento en que interrumpe la escritura por la aparición de un ángel, instante éste que el Bosco recoge en su *San Juan Evangelista en Patmos* (Berlín-Dahlem, Staatliche Museen) (**fig. 54**)<sup>125</sup>.

Contemplemos primero la escena de San Juan, un verdadero remanso de paz en medio del torrente tumultuoso del alma del artista. El Evangelista ha detenido la redacción de su obra visionaria y vuelve la cabeza hacia el cielo: un ángel azul celeste, casi transparente, que se ha posado en lo alto de un cerro con sus alas maravillosas de mariposa, anuncia la verdadera aparición: «un gran meteoro: una señora envuelta por el sol, la luna bajo sus pies, la cabeza coronada por doce estrellas» (*Apocalipsis*, 12, 1-12). Sorprende ver en una obra de un pintor que sólo parecía mostrar interés por las escenas religiosas del sufrimiento, la tierna imagen de la Virgen María con el Niño en su regazo, aunque sea en el contexto de un pasaje del *Libro de la Revelación*. Ciertamente, el Bosco nunca pareció sentir interés, en una época caracterizada por la fervorosa devoción a María<sup>126</sup>, por representar algún episodio de la vida de la Virgen o del Niño Jesús. Como hemos reiterado, fueron las Pasiones las que le atraieron. He aquí, sin embargo, una excepción, que hallamos también en otra de sus obras más serenas, la *Epifanía* del Prado, en la que vemos una delicada y bella Natividad llena de ternura. Claro que en la tabla de Berlín es el futuro Salvador el verdadero protagonista, y en el tríptico de Madrid, como luego veremos, la Natividad resulta ser una prefiguración de la Eucaristía. Pero queremos incidir en la insólita paz que el Bosco ha reflejado en la obra que nos ocupa, una serenidad acentuada por la recuperación de los elementos naturales, que ya no aparecen perturbados por la «sobreexcitación fantástica» de otras obras. Reparemos en la exquisita armonía entre la figura de San Juan y el paisaje, entre el dulce rojo de su manto, cuyos pliegues revelan



cierto gusto arcaico, los verdes oscuros y claros de los bosques y prados, y el azulado ligeramente brumoso y transparente de la lejanía. Una obra cuyo eje central, que marca el claro perfil del santo y, en la parte superior, el espigado campanario de la ciudad del fondo, consigue un equilibrio aparentemente perfecto. Equilibrio también entre el bien y el mal: en efecto, a los pies del Apostol, uno en cada extremo, equidistantes del eje central, el águila de San Juan y un curioso demonio sobre el que luego volveremos, se miran torvamente. Pocos elementos perturbadores aparecen: los barcos incendiados y los naufragios en el río (*Apocalípsis*, 8,9) están demasiado lejos y aislados para poner una nota de inquietud en el apacible paisaje fluvial; y el oscuro «demonio escarabajo» (De Tolnay) con anteojos parece mantenido a raya por el águila solar.

¿Significa esto que al fin el Bosco ha alcanzado, al menos en esta obra, la paz anhelada, la tan ansiada unidad? La esfera solar, claro símbolo de unidad y totalidad, no es ya la engañosa burbuja cristalina del goce efímero de los placeres mundanos, que veíamos en el *Jardín de las Delicias*; tampoco la falsa esfera del fruto maléfico de la mandrágora. Representa la luz con la que el místico ansía fundirse, el fuego eterno en el que anhela arder. Seguramente el Bosco conocía los difundidos sermones de un Santiago de la Vorágine, y había leído la presentación de San Juan que hace en los *Sermonen op die evangelien* (1489), que dicen así:

Entre los evangelistas, él se parece al águila, el cual de todas las aves es la que vuela más alta y, mejor que ningún otro animal, puede mirar el sol sin que sus ojos sean cegados. Del mismo modo, San Juan Evangelista ha percibido y resistido la luz del Ser divino, sutil y claramente, y ha visto allí más que cualquier hombre antes o después que él.<sup>127</sup>

Sin embargo, algo nos atrae irresistiblemente hacia la figura negra de «este demonio meditabundo, tan bosquiano en la conciencia de su desnaturalizada humanidad», sin duda alguna como escribe Cinotti «el personaje más interiorizado de todo el cuadro»<sup>128</sup>. Seguramente se



trate de una vaga alusión, como apunta dicho autor, a los «demonios-cigarras» del *Apocalipsis* (9, 10), como sugieren sus alas y su cuerpo de insecto. Aunque en realidad estamos ante otra incasable grylla salida de la personalísima fábrica de imágenes del Bosco. El crespón de China, del que surgen dos antebrazos peludos, ha hecho pensar a Fraenger en un personaje satírico identificado con un canónigo, lo que haría de este diablejo una sátira de los representantes de una Iglesia decadente. Desde luego las gafas parecen indicar que se trata de un sabio, lo que en la época casi equivale a decir un eclesiástico. En realidad se trata de un diablo escribano. Al respecto Marijnissen recuerda ciertas historias del ámbito de los Países Bajos donde diablos con pluma y tintero inscribían los pecados de los hombres, en especial los de los clérigos. Jacob van Maerlant, por ejemplo, habla «de un clérigo que vio al diablo escribiendo»: probablemente se trate de Tytinillus, «el demonio del coro cuya misión es la de espiar a los eclesiásticos en los oficios del coro, y tomar nota de sus malos pensamientos, distracciones y faltas al respecto, con el fin de poder acusarlos el día del Juicio Final»<sup>129</sup>. Es el mismo diablillo que otro artista nórdico de la época del Bosco, Rodrigo Alemán, ha tallado en una de las misericordias de la sillería del coro de la catedral de Plasencia (**fig. 55**). Por otra parte, quizás sea demasiado arriesgado reconocer, como hace Delevoy, en el rostro humano de este diablo panzudo con cola de salamandra los rasgos del Hombre-árbol del «Infierno musical»<sup>130</sup>. Demasiado superficial y anecdótica, aunque no podemos decir que desacertada, nos parece la descripción de Combe: arrebatado por la beatífica visión, Juan ha dejado derramar descuidadamente el tintero, que un demonio se apresura a coger, pero le disuade la mirada del águila, símbolo del Evangelista, y huye despavorido abandonando el arpón en su confusión<sup>131</sup>. La única manera de entender el significado de este diablo negro y velludo, con una flecha atravesándole su acorazado abdomen de grylla-escarabajo, es

viéndolo en el contexto, primero, de esta cara de la tabla, y, en segundo lugar, en el conjunto de esta obra reversible.

Reparemos en la disposición de los personajes que aparecen en la tabla. Por una parte, el águila y el demonio, con el propio Evangelista, componen un triángulo casi equilátero; por otra parte, el diablo y San Juan componen con el ángel y el disco solar, una diagonal que parte en dos mitades el cuadro. Nuevamente se advierte que el demonio-escribano y el ángel son prácticamente equidistantes con respecto al santo. La orientación del perfil de San Juan en la diagonal hace que el tenso equilibrio entre el bien y el mal parezca inclinar la balanza, por esta vez, hacia el primero. Podemos preguntarnos ahora cuál es realmente el significado de la presencia maléfica que el Bosco introduce en un doble juego de fuerzas opuestas. Muy interesante a este propósito nos parecen las observaciones de Wertheim Aymès, quien ve en este diablo, cuya cabeza está coronada por un «fruto de la vida negro» y que ha perdido su alabarda («emblema de la violencia»), la personificación de «la antigua ley satánica del destino, que ha sido vencida por el poder de Cristo. El águila espiritual que va a llevar a la verdadera libertad a la humanidad»<sup>132</sup>. Tal había sido la misión del Salvador, representada en la cara opuesta, la de liberar a los hombres de su mortal destino. La flecha que atraviesa el cuerpo del diablo probablemente aluda a la muerte que el demonio escribano representa. Ante la visión beatífica de la vida eterna, San Juan ha dejado de ser perturbado por el trágico presentimiento. Una pregunta, empero, se impone: ¿está realmente negada la muerte? El demonio escribano (el que tiene la misión de escribir los nombres de los condenados), ¿levanta las manos en señal de sumisión? Una vez más, la expresión del rostro es demasiado inteligente y maliciosa para pensar en una rendición definitiva.

La esfera solar se convierte, en el reverso de la tabla, en el círculo del sacrificio de Jesucristo. Una grisalla que por el ritmo

vibrante y la rapidez del pincel, recuerda las caras exteriores de las *Tentaciones de San Antonio*, de Lisboa. Se trata, sin embargo, de una semejanza sólo en el estilo, pues si en la tabla de Lisboa el sufrimiento y la muerte son los verdaderos protagonistas (obsérvense los despojos humanos en primer plano, amén de la Guadañadora que abre el cortejo de la subida al Calvario) (**fig. 41**), aquí el lugar más relevante está reservado a la Salvación. La forma de espejo convexo vincula esta tabla por otra parte con la mesa de *Los pecados capitales*. Pero mientras que ésta es espejo de los pecados, aquélla lo es del sacrificio y de la redención. Como otras veces, el círculo confiere a esta cara del panel de Berlín un valor cósmico, al mismo tiempo que simboliza la anhelada unidad con Dios: ¿significa esto que la penosa subida al Gólgota y el sacrificio supremo equivalen a la reconciliación final del mundo con Dios, la reconciliación por el sufrimiento: la redención?

Pero vayamos por partes. La esfera se mantiene suspendida en el vacío: es la Tierra (el Mundo), en medio de las tinieblas. Pero si miramos bien veremos que esta oscuridad circundante no se halla del toda despoblada: esos vagos y puntuales destellos de luz que se perciben no son estrellas, sino diablos, masas de diablos informes cuyas figuras se adivinan en la noche. Una observación atenta de la obra permite distinguir, en lo que no parecía sino un simple telón de fondo, fauces y hocicos diablescos, incluso el brazo y media cabeza de una figura humana, en el extremo superior derecho, que parece a punto de ser absorbida por la nada. Muy cerca, abajo, creemos distinguir el tenue destello de la hoja de una guadaña, y en la parte inferior, a la derecha, se ve claramente la boca con dientes afilados de un diablo con una jarra en la invisible mano, imágenes sobradamente conocidas ya por nosotros. El caos rodea al mundo, que corre el peligro de disolverse en la nada. Pero he aquí que se produce la venida del Salvador, una Luz en las tinieblas. El espectador sigue una

evolución visual: de la completa oscuridad pasa al primer grado de luminosidad, que se corresponde con las escenas de la Pasión que se suceden sin apenas solución de continuidad, en medio de una luz sobrenatural: oración en el monte de los olivos, prendimiento, Cristo ante Pilatos, subida al Calvario, Crucifixión y el Santo Sepulcro. Finalment, centrando la composición, el círculo en el que la luz brilla más intensamente, la imagen de la Redención consumada. Tal circunstancia ha hecho pensar a Fränger en una tabla destinada a la meditación, cuyos diferentes grados de luminosidad corresponderían al «acrecentamiento de la concentración espiritual»<sup>133</sup>, y ha sugerido a Delevoy los mandalas orientales y las «representaciones simbólicas de la Kaaba musulmana»<sup>134</sup>. Sea como fuere, el gran contraste entre la luz y la oscuridad recuerdan las *Visiones del Más Allá*: el espacio negro que absorbe a las figuras en «La caída de los condenados» guarda sin duda relación con esta profunda oscuridad envolvente, así como el círculo luminoso de «La subida al Empíreo» con el círculo central que representa al Pelícano punzándose el pecho para ofrecer su sangre a sus hijos. El Salvador ha consumado su sacrificio: murió solo en la cruz, abandonado del Padre, con la única compañía de María y Juan al pie del madero. ¿No es por otra parte su discípulo amado, al que está dedicada la otra cara de la tabla, quien descansa su cabeza en el pecho del Pelícano divino, según canta Dante en el «Paraíso» (XXV)? Cabe preguntarse si el atormentado hombre Jerónimo Bosch quiso identificarse en esta obra con el joven apostol y compartir con él este descanso y esta dicha: la dicha en definitiva de la unión con Dios. A este respecto un último elemento nos llama la atención: una cueva abierta en el Gólgota deja ver un fuego, el fuego de unos leños que arden con las llamas del amor divino: el fuego de la identificación del hombre con Cristo. De nuevo es posible que el Bosco hallara refugio en las páginas de los místicos, particularmente en ésas del *Libro del Consuelo divino* donde Eckhart relata cómo

Nuestro Señor Jesucristo rogó a su Padre que pudiésemos hacernos uno con Él y en Él, y no sólo unidos, sino un único uno. Pero de estas palabras y esta verdad, tenemos también una señal visible y exterior, una clara prueba en el fuego. Cuando el fuego prende en el leño y éste se inflama y se convierte en ascuas, lo consume y lo transforma totalmente con respecto a su apariencia anterior, le quita su aspereza y su frialdad, su peso y su humedad y lo hace cada vez más semejante a su misma naturaleza de fuego. Pero no se extinguen ni se satisfacen o acallan la leña ni el fuego con el logro de un cierto calor o con una llama mutua; es preciso que el fuego nazca del mismo leño y le comunique su propia naturaleza, su propia esencia, de modo que todo sea un fuego homogéneo y cada vez más indistinto, de manera que desaparezca entre ellas hasta la más pequeña diferencia. Antes de alcanzar este punto hay un rugir y pugnar, un chisporroteo y una lucha entre el fuego y el leño; después que toda diferencia ha sido borrada y suprimida, el fuego se torna tranquilo, se extingue y el leño desaparece.

Mas la unidad con Cristo se alcanza, insiste Maestre Eckhart, en la necesidad del dolor; precisamente en esta identificación con el padecimiento y la muerte de Jesucristo, ya que

[...] entre el fuego y la leña sólo puede haber semejanza porque entre ellas no se da verdadero deleite, ni reposo, ni paz, ni satisfacción. Por eso dicen los maestros que el fuego ha de encontrarse unido con la pugna, con el tormento y el trabajo sin descanso. Pero el fuego, como todos los seres, aspira a la alegría y al descanso.<sup>135</sup>

¿Vio el Bosco en el Misterio de Cristo la reconciliación del hombre consigo mismo y con su condición de mortal? Cabe al menos preguntarse si el artista, obsesionado durante toda su vida por las distintas formas del sufrimiento y del mal, logró por fin o al menos intentó la anhelada unidad en el dolor y la agonía de Cristo; si se liberó de su angustia ante la muerte personal lanzándose a los brazos de la muerte mística; si finalmente encontró la paz y el descanso en la extinción beatífica.

### **III.2.7. *San Cristobal***

Un último santo reclama la atención del Bosco, un último héroe en la lucha permanente contra el monstruo: el *San Cristobal* de

Rotterdam (Museum Boymans-van Beuningen) (**fig. 56**). El tema de la tabla es bien conocido: el gigante mítico (en griego *Cristoforos*, "el que lleva a Cristo") cruza el río en sus hombros al Niño Jesús. Todavía nos sorprende ver pintada en los muros de las iglesias y las catedrales esta imagen, de dimensiones tan descomunales como las del propio santo. San Cristobal (conocido popularmente por "San Cristobalón") gozó de gran devoción y popularidad en la Edad Media, ya que existía la creencia según la cual quien contemplaba su imagen, tenía la segura garantía de que al menos ese día no iba a morir sin confesión (de ahí sus proporciones colosales y su situación privilegiada, que la hacía visible desde cualquier parte del recinto sagrado). La leyenda de San Cristobal fue muy conocida en época del Bosco por obras tan difundidas como *Der zielen troost* (*La consolación de las almas*), que en realidad sigue el relato popular de *La leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine<sup>136</sup>. Muy poco se sabe de la historicidad de este personaje rodeado de leyenda, del que se cree murió asañado en la persecución de Decio a mediados del siglo III<sup>137</sup>, pero lo cierto es que su historia fabulosa ofrecía al Bosco suficientes elementos de interés para reservarle el lugar central en, al menos, una de sus obras, aunque existe en una colección privada de Madrid un *Pequeño San Cristobal* cuya autografía ha sido admitida por De Tolnay<sup>138</sup>. Según cuenta *La leyenda dorada*, Cristobal fue un hombre más bien pusilánime, pese a su formidable estatura, que ni siquiera era consciente de su fuerza sobrehumana. Dependiente y menesteroso, anduvo siempre en busca de alguien más poderoso a quien servir y rendirle vasallaje. Así vagabundó de señor en señor, pero como todos eran hombres y resultaron siempre a la postre tan débiles como él, y aun más que él, terminó sometiéndose al mismo diablo. La alianza con el demonio no debió cambiar en lo esencial el carácter de este gigante bonachón (la tradición popular dio en llamarlo Cristobalón, no sólo por su extraordinaria estatura sino también por su temperamento algo



56



57

55



bobalicón), pues no le costó mucho a un eremita reconvertirlo a la causa del Bien y convencerlo de que se instalase en la orilla de un caudaloso río, con el fin de ayudar a los viajeros a cruzar las peligrosas aguas. Estando ocupado en tal menester, un buen día llama a su puerta un niño que solicita sus recios hombros para atravesar la corriente. Este niño, concluye la leyenda, pesaba sobre su espalda más que el plomo, pesaba como el mundo entero<sup>139</sup>. El niño no era otro que el Salvador que iba a borrar los pecados del mundo. Éste pesaba tanto como sus pecados, y he aquí que este hombre menesteroso, que ni siquiera era consciente de su fuerza más que humana, va a ser el vehículo que transporte al Redentor del mundo, sorteando el cauce fluvial cuyas temibles aguas, según cuenta la leyenda, se había cobrado tantas muertes.

Tomemos nota, primeramente, del esfuerzo sobrehumano. En la tabla de Rotterdam, en efecto, San Cristobal se dobla sobre su espalda, flexiona las rodillas, clava los pesados pies en el fango y se apoya en el cayado, curvado por el enorme peso. El Niño Jesús no aparece aquí dentro de una esfera, como era habitual en la tradición iconográfica, representando el mundo. Sí lo hace, en cambio, en la tabla de Madrid conocida por su reducido tamaño como *El pequeño San Cristobal* (fig. 57). Vemos aquí también al gigante vadeando el río, con una bola transparente sobre su espalda que deja entrever al Niño; coronando la esfera, la cruz del Salvador. Los diablos que infestan el río son indicadores de la naturaleza malsana de estas aguas: ejércitos de demonios-sirenas bajo el estandarte de la media Luna, que ya habíamos visto en el *Jardín*, salen al encuentro de San Cristobal; en primer plano, los habituales diablos bayesteros se amenazan entre ellos con flechas y lanzas; mientras que de una roca, a la izquierda, surge lo que parece la gran hoja de una guadaña; en fin, en segundo plano, junto a la vegetación corrompida, juegan unos diablos-escuerzos, de cuyos anos salen volando unos pájaros negros (motivo ya

conocido que puede interpretarse como un símbolo del pecado, y más exactamente, como vimos en la tabla izquierda del *Jardín* en los pájaros que se pierden en el horizonte, de la huida del tiempo. Las aguas del panel de Rotterdam aparecen más despejadas de sabandijas infernales, pero no por ello debemos dudar de su maléfica naturaleza: en primer plano, abajo, a la izquierda, advirtiéndolo de la peligrosidad de este río, aún se puede ver el mástil de un barco hundiéndose (motivo recurrente en el *Bosco*), sobre el cual está posado el cuervo, animal saturnino; al lado sobrevuela esta orilla un misterioso pez volador, que no tiene nada que ver con el pescado que cuelga del cayado de San Cristobal, cuyo significado ha sido objeto de interpretaciones muy diversas: «el alimento que ha pescado [San Cristobal] en el río» (Van Puyvelde), una alusión al ayuno que ha seguido a la conversión del santo (De Tolnay) e incluso, de acuerdo con la particular simbología de Ruysbroeck, «el pescado de la lujuria» (Chailley)<sup>140</sup>; sin embargo, por el contexto de la obra nos parece más plausible la interpretación de Bax, quien ve en el pescado el símbolo tradicional de Cristo<sup>141</sup>. El pez cuelga del cayado del hombre que lleva sobre sus hombros al Salvador, el Niño que bendice con una mano y blande la cruz con la otra; el pez sangra y tiene todos los signos de estar muerto: difícilmente podría significar otra cosa que el sacrificio y la muerte de Cristo. Por el contrario, el pez volador que parece mirar a San Cristobal, tal vez para tentarlo, está vivito y coleando: se trata de la contrafigura del otro, del pescado como imagen de los placeres carnales, según la tradición mística de Ruysbroeck; las alas indicarían la fugacidad de éstos.

Así, pues, San Cristobal, el hombre que carga con Cristo, esto es con el peso de los pecados del mundo, vadea un río lleno de peligros. Comprobemos con Linfert que no son aguas claras, sino de un extraño e inquietante «verde turbio» que las hace parecer estancadas; tienen, en efecto, la rara solidez del plomo líquido: no se trata, por

consiguiente, de un río cualquiera; es el río de la muerte. Como escribe Linfert, «Bosch ha pintado de este modo enteramente nuevo las aguas peligrosas que, según la leyenda, reclaman muertos»<sup>142</sup>. De modo que el gigante Cristobal atraviesa con el Redentor (Él representa «el Camino, la Verdad y la Vida») las aguas de la disolución, el río del fatal destino. Del palo seco de su bastón brota un retoño de árbol vivo. Frente al santo, el árbol hueco de la muerte, del que cuelga un gran cántaro horadado, posiblemente la covacha del anacoreta, en el que se ha colado un enjambre de demonios, ¿el habitual cántaro que simboliza el flujo o la huida del tiempo? Sobre una rama un palomar con aves a las que cabe atribuir idéntico significado, y al lado un panel, símbolo para Gibson de la embriaguez<sup>143</sup>. El ermitaño se acerca al río con un cántaro para recoger agua, acaso con el mismo propósito que el San Antonio del *Retablo de los Eremitas*. Al fondo se abre un espléndido paisaje marítimo, apenas turbado por la lejana escena en la que un dragón ataca a un bañista, o esa otra en la que vemos a un cazador con el oso abatido, probablemente una alusión al episodio de la leyenda de San Cristobal en la que el gigante abandona la caza del oso para consagrar su vida a Dios. En fin, elevándose como un coloso, el santo, vestido con larga túnica de rojo ardiente y amplio vuelo, muestra el esfuerzo físico y moral que está realizando en la tensión reflejada en su rostro y en todo su cuerpo. Posiblemente el Bosco ha dado a esta figura un valor simbólico universal: el del hombre que, con la ayuda de Cristo, se rebela contra la ley de su destino, afrontando valerosamente la travesía por las aguas satánicas de la muerte. Por su magna envergadura y por su trabajo titánico, San Cristobal sólo es comparable con Hércules, el héroe clásico asimilado por el cristianismo bajo al figura del legendario gigante.

En su magnífico trabajo, ya referido, sobre *Los dioses de la antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Jean Seznec se refiere no sólo a los dioses clásicos que, como Saturno, habían logrado

sobrevivir en la cultura y en el arte medievales, sino asimismo a los héroes prototípicos que fueron asimilados a figuras relevantes del santoral cristiano. Tal fue el caso del mítico Heracles, o Hércules, imagen del hombre que, merced a sus descomunales esfuerzos, se ganó la inmortalidad. No es éste el lugar para recordar la vida y los trabajos del héroe antiguo, de sobra conocidos, pero creemos que puede resultar significativo señalar las profundas analogías existentes entre ambos personajes. Cristobal no sólo heredó la colosal estatura y la fuerza excepcional del héroe griego; también recogería su túnica y la función simbólica de ésta. Las semejanzas no son pocas, en efecto. A San Cristobal se le ha representado tradicionalmente con una túnica roja, el color de la túnica del centauro Neso, el barquero del río Eveno, que se ofreció a cruzar a Hércules y a su esposa Deyanira cuando el río estaba crecido. Traicionado, el héroe mató con una flecha al centauro, el cual antes de morir dio a Deyanira su propia túnica empapada de sangre. Según otras versiones, Neso ofreció a Deyanira su sangre y su semén, diciéndole que con su mezcla confeccionara una túnica y se la regalara a Hércules, ya que actuaría como un infalible talismán amoroso contra las frecuentes infidelidades de su marido. Un nuevo engaño del perverso Neso, pues apenas se puso el héroe la túnica, ésta se pegó a su cuerpo, abrasando y desgarrando todo su ser. Enloquecido por el insoportable dolor, el gigante se arrojó a una hoguera y allí acabó, consumiéndose en las llamas su heroica vida de mortal<sup>144</sup>. Sin embargo, como premio de los dioses por sus esforzados trabajos, luego tendrá lugar la apoteosis de Hércules y su ascenso al cielo de los inmortales<sup>145</sup>. De esta forma Hércules se convirtió en el primer mortal que triunfó sobre la muerte. De hecho, sus tres últimos trabajos, que le llevaron al mundo subterráneo para vencer a Hades, el terrible rey de los muertos, y al Jardín de las Hespérides, en el extremo Occidente (allá donde se ponía el sol) donde las ninfas custodiaban las doradas manzanas de la inmortalidad,

confirman -escribe Kirk- «la antigua tradición según la cual una de las principales funciones de Heracles era la de enfrentarse con la muerte»<sup>146</sup>. Para este autor «Quizás sea llevar el análisis demasiado lejos pretender que las especiales relaciones de Hades con la muerte sean la antítesis de su excepcional vitalidad, de la fuerza que algunas veces se desborda en forma de locura». Aunque según Kirk las aventuras occidentales y en el mundo subterráneo no convierten a Hércules «necesariamente en un enemigo de la muerte». Mató a Gerión, el criado de Hades, pero al propio Hades sólo lo hirió, como relata Homero (*Ilíada*, V, 395 ss.). En cualquier caso, como héroe y por tanto modelo y benefactor de los hombres, como Prometeo, Hércules no sólo buscó para sí mismo la inmortalidad, sino que «luchó contra la muerte en nombre de la humanidad»<sup>147</sup>.

En cierta forma, el héroe cristiano San Cristobal, vestido con la túnica roja de la pasión, deliberadamente realzada por su amplio vuelo y sus numerosos pliegues, comparte la misma misión que Heracles: la de cargar sobre sus recias espaldas a Aquel que va a ser inmolado para que nosotros vivamos, al Dios hecho hombre que va a liberar a los hombres de su destino mortal.

### **III.3. Escenas de la Pasión**

#### **III.3.1. La Epifanía**

##### **A. - La Misa de San Gregorio**

Ninguna obra del Bosco, sin embargo, está exenta de elementos inquietantes, de ambigüedades cuya presencia nos va a impedir afirmar que el artista haya logrado el anhelado apaciguamiento de su alma,

que, sobre los hombros del fornido barquero de Cristo, haya llegado al puerto de la fe robustecida en Dios y en la salvación del hombre. El *triunfo* de los santos se vuelve siempre, cuando menos, problemático. Esto es cierto sobre todo por lo que respecta a una de las obras en apariencia más reconfortantes de Jerónimo Bosch, la *Epifanía* del Prado, en realidad como veremos una prefiguración del drama litúrgico de la Eucaristía, tal como queda de manifiesto en el reverso del tríptico, cuyas hojas representan la llamada *Misa de San Gregorio* (fig. 58).

Conviene antes de nada, empero, recordar el clima espiritual de la época en la que se ejecuta dicho tríptico, por su depurado estilo considerado por la gran mayoría de los historiadores del arte como una de sus últimas y más logradas obras. Una época, como dijimos, de grandes contrastes y contradicciones, de desarraigo religioso y al mismo tiempo de exaltadas expresiones de fe que van a preparar una nueva forma de religiosidad, una época que se va a caracterizar por un intenso fervor popular por la vida de Cristo. Son los tiempos en los que los aires reformistas de la *devotio moderna* quieren acercar al hombre de finales de la Edad Media a la figura de Cristo, al mismo tiempo que se desconfía de la tradicional función mediadora del estamento eclesiástico, acusado de corrupción y de vida disoluta. Se potencia por ello la vuelta a las fuentes evangélicas del cristianismo, ampliamente difundida por las numerosas impresiones de la Biblia, traducida a casi todos los idiomas europeos. Se revitaliza la aproximación a la vida de Jesús, al Cristo-hombre que alcanza su más patética expresión en el "Varón de dolores", el Cristo de la Pasión que se va a convertir en modelo de perfección para la sufriente humanidad, tal como lo muestra el éxito sin precedentes de obras como la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia, o la ya mencionada *Imitación de Cristo* de Thomas de Kempis, cuya primera edición está fechada en Ausburgo, en 1472, obras de contenido teológico y moralista que



58



59



59





confluirán en el «cristianismo puro» de Erasmo de Rotterdam<sup>148</sup>. Significativamente, el acercamiento al Cristo doliente, al hombre que ha padecido y ha sufrido por nosotros y como nosotros, coincide con la creciente secularización de la sociedad burguesa: aquel Dios del orden teológico de la Edad Media, instalado en un plano trascendente, separado de la sociedad de los hombres, y de cuyos secretos designios se había hecho depositaria la poderosa "casta" sacerdotal, comienza a alejarse del horizonte mental y afectivo de la gente. Interesa sobre todo el Dios hecho carne, el Dios que, haciéndose hombre, ha venido al mundo para redimirnos con su sacrificio. El modelo de los ascetas cristianos que buscan a Dios en la soledad y la mortificación, pronto va a quedar periclitado en una sociedad que, como enseñan Erasmo y los otros humanistas, cree que la salvación se puede conseguir viviendo y trabajando en este mundo. Cristo es ahora el centro: lo que equivale a poner en el centro al hombre mismo, a la humanidad que vive el sufrimiento y la muerte de Cristo como un acto supremo de solidaridad y de com-pasión. Quien comía y bebía el cuerpo y la sangre de Cristo, buscaba identificarse con Él, ser «uno con Él», tal era el sentido último de la Eucaristía; tal parecía ser asimismo el anhelo profundo de quienes van a comenzar a vivir la Eucaristía no tanto como una ofrenda divina sino como una comunión con Dios en lo humano o, lo que viene a ser lo mismo, una reconciliación del hombre consigo mismo.

Por consiguiente, nada tiene de extraño que la denominada *Misa de San Gregorio* se popularizara a fines de la Edad Media y fuera representada con bastante frecuencia en el arte de los siglos XV y XVI<sup>149</sup>. En cierta ocasión -cuenta la leyenda- el papa Gregorio (c. 504-604) estaba oficiando la misa, cuando uno de los asistentes dudó de que allí estuviese teniendo lugar realmente el misterio de la transubstanciación; rogando san Gregorio un signo del Cielo que contradijera al descreído, se produjo entonces el milagro: sobre el mismo altar, Cristo en persona se apareció con sus heridas e

instrumentos de la Pasión. Como recuerdan Bango Torviso y Fernando Marías, «la forma iconográfica que adopta es, generalmente, la de Varón de dolores, y, en alguna ocasión, la del Niño en el regazo de la Virgen María»<sup>150</sup>. Ambas formas las recoge el Bosco en el tríptico del Prado. En el reverso, la «Misa de San Gregorio» donde vemos desplegada una completa escenificación monocroma de las sucesivas estaciones de la Pasión, grisalla cuya atmósfera fantasmagórica o sobrenatural recuerda el dorso del *San Juan en Patmos*<sup>151</sup>. El eje central por el que se dividen las dos alas del tríptico lo forman, arriba, la escena culminante del drama, la crucifixión, y, abajo, el Cristo doliente en el santo sepulcro. Cabe señalar el lugar central que el Bosco ha reservado a éste en la composición: ¿representa a Cristo resucitado saliendo de la tumba? Pero el Cristo que vemos todavía es un hombre, un Varón de dolores. Lo que le interesa al artista es sobre todo mostrar el misterio de la Pasión siempre renovada, tal como lo define el propio San Gregorio en una homilía: «Por el misterio de esta Hostia, Jesús sufre de nuevo por nosotros, porque tantas veces como le ofrecemos la Hostia de su Pasión tantas otras renovamos su Pasión»<sup>152</sup>. Cristo está presente en el pan eucarístico. En la temprana *Epifanía* de Filadelfia (Museum of Art, Colección Johnson), el Bosco representa en la manga del rey negro el episodio de la caída del maná, clara alusión, como ha señalado De Tolnay con citas de la *Biblia pauperum* y del *Speculum humanae salvationis*, a la Eucaristía pero también a la Última Cena. ¿No identifica San Juan, el apostol querido, a Cristo con el maná, «el pan de vida»? Mas la caída del maná en el desierto (*Éxodo*, 16, 14) es todavía el pan de la vieja ley: «vuestros padres comieron el maná en el desierto y murieron. Éste es el pan que baja del cielo, para que el que come no muera» (*Juan*, 6, 48-50).

El patricio arrodillado a la izquierda del pontífice, que no es el donante representado en el interior del tríptico, puede tal vez

identificarse con el padre del donante, según De Tolnay<sup>153</sup>. No resulta en cambio plausible la identificación del otro personaje en color, un joven arrodillado delante del altar, con la romana que dudó del milagro de la transubstanciación, como pretende Fraenger. Detrás del noble patricio una figura semiescondida, sin duda también un retrato por sus facciones individualizadas, señala el milagro, ¿un autorretrato del Bosco, que ha querido de esta manera, mediante un último acto de fe, dar testimonio del misterio de la Eucaristía? La grisalla sin embargo representa una fe que ha perdido su fuerza, pues pide pruebas; una fe que quiere ver para creer, que no puede dejar de ver, prisionera y fascinada por el mundo visible, por el espectáculo multicolor del universo manifestado que se abre, majestuoso e inquietante, en el interior del tríptico.

#### B. - El "cuarto" rey

Al abrir el tríptico nos inunda la espaciosidad del paisaje (fig. 59). Éste es, junto con la escena que se desarrolla en primer plano, el gran protagonista de la obra. No exagera Delevoy al ver en este paisaje «uno de los más sutiles poemas pictóricos que ha dado el arte de Occidente», sólo comparables a los «paisajes cósmicos» de Patinir<sup>154</sup>. Nos asombrar, en primer lugar, la unidad y la amplitud del paisaje, compuesto de apacibles bosquecillos salpicados entre suaves colinas aterciopeladas del verde amarillento del cereal en verano, que se pierden en la lejanía de una gran ciudad de fantásticas cúpulas plateadas, bañadas por la tenue luz de la mañana. En un cielo de azul de ensueño brilla la estrella de los Magos de Oriente, los cuales ya han llegado para adorar al niño. La mirada que andaba errabunda por los caminos zigzageantes de esta espléndida campiña se detiene bruscamente en la escena del primer plano, en la que destaca la monumentalidad de los personajes principales, en la línea del Maestro

de Flémalle y Jan van Eyck. ¿Reiterada dualidad entre lo eterno representado por la Epifanía y lo efímero del paisaje, oposición expresada por el contraste notorio entre la consistente y monumental figura de la virgen, que viste un manto de profundo negro azulado, y los ocres y azules transparentes de una espaciosidad vacía e inmensa? Y, sin embargo, no deja de seducirnos la fugacidad casi onírica de este ondulante paisaje. No faltan tampoco aquí, empero, elementos turbadores. En la tabla central, dos ejércitos, tal vez del séquito de los Reyes de Oriente, parecen a punto de lanzarse el uno sobre el otro; detrás de la facción de la izquierda, una pareja se dirige a un burdel o una taberna de mala fama, reconocida por la maléfica enseña del cisne. No muy lejos un campesino tira de un asno, en cuya grupa vemos al mono del diablo. Más allá sobresale un ídolo sobre una columna. En la tabla derecha, unos viajeros son atacados por los lobos; árboles muertos y ruedas de suplicio se esparcen por aquí y por allá. En el postigo izquierdo, sobre la puerta gótica del edificio en ruinas, en el que se ha visto los restos del palacio del rey David, en cuyas proximidades se creía que tuvo lugar la Natividad (y que representaría, por tanto, el derrumbe de la Ley Antigua o a la Sinagoga cuando llega la Nueva<sup>155</sup>), vemos un sapo o demonio haciendo equilibristas; detrás, en un claro del bosque, unos campesinos danzan al son de la cornamusa, con una frescura y una inconsciencia que recuerdan a Brueghel.

En el primer plano, en los dos postigos interiores, los donantes con sus escudos de armas (que se han reconocido pertenecientes a las familias de Bronchorst y Bosshuyse) y sus santos patronos, San Pedro y Santa Inés. En la tabla central, bajo el destartado pesebre, la imagen culminante de los tres Reyes que han venido del lejano Oriente para adorar al Niño, delicadamente sostenido aquí por María en su regazo. La monumental figura de la Virgen, su orientación y su actitud, incluso sus pliegues, parecen inspirados en la *Virgen del*

canciller Rolin de Van Eyck, en el Louvre, y el conjunto de la composición recuerda el *Nacimiento de Cristo* del Maestro de Flémalle, que se conserva en Dijon<sup>156</sup>. Se trata de una escena, desde luego, nada extraña para los cofrades de Nuestra Señora de 's-Hertogenbosch, que por su particular devoción a la Virgen se consideraban herederos de algún modo de aquellos Reyes Magos<sup>157</sup>. En el atuendo y las ofrendas de éstos, el Bosco ha representado escenas del Antiguo Testamento que guardan relación con la Epifanía y el misterio perpetuado de la Eucaristía. La filigrana de orfebrería ofrecida por el más anciano de los Reyes Magos, arrodillado como un oficiante, representa el sacrificio de Isaac (*Génesis*, 22), prefiguración del sacrificio de Cristo. Bordados sobre la mantellina de Melchor, vemos las siguientes escenas: la visita de la reina de Saba a Jerusalén, ofreciendo a Salomón unos presentes (*I Reyes*, 10, 2 y 10), según la *Biblia pauperum* una anticipación de la adoración de los Magos; y el sacrificio del cabrito por Manué, padre de Sansón (*Jueces*, 12, 21). La identificación de las figuras cinceladas en la esfera que lleva el rey negro es más problemática: ¿una escena de idolatría, como pretende De Tolnay, coronada por el pelícano que simboliza la acción redentora de Cristo? ¿o se trata, más bien, de un águila que picotea una especie de cerezas? No hay razones para no pensar que éstas aludan, como en tantas ocasiones, a los placeres sensuales. De hecho, no es la única vez que aparecen en la tabla que nos ocupa: las vemos también en los largos picos de las dos aves que coronan el yelmo de Melchor, que éste ha abandonado en el suelo a los pies de la Virgen. La propia figura de Baltasar resulta ambigua, como todo en este tríptico: su suntuoso y exótico atuendo blanco, extrañamente adornado con motivos vegetales espinosos y cuya artificiosidad hace pensar en el vestuario de las representaciones teatrales<sup>158</sup>, lleva bordado en los bajos unos extraños monstruos, medio humanos, medio pájaros, y junto a éstos otras aves que picotean las semillas de la mandrágora o la adormidera. Señalemos,

en fin, la gran guinda que destaca sobre la cabeza de la negrita que lleva el yelmo de Baltasar.

No es el rey negro, sin embargo, el personaje más controvertido y ambiguo de esta tabla. Semiescondido en el establo, al frente de una panda de bribones, asoma una de las figuras más enigmáticas e inquietantes del Bosco (**fig. 60**). Agarrado con ambas manos al madero del establo, como si del mismo Cristo se tratara, extrañamente coronado por una especie de turbante ceñido de espinas que termina en un tubo cilíndrico de vidrio, dentro del cual florece una rama, y apenas cubierto con una túnica escarlata, este hombre curtido y barbado, que muestra la herida de su pierna derecha, ha sido objeto de las más diversas interpretaciones. Señalemos sólo las más importantes:

a) Para Brand-Philip<sup>159</sup>, el misterioso personaje representa al Mesías judío. La autora se apoya en un pasaje de Isaías (53, 3-4) que presenta al Mesías de los judíos como un enfermo y un leproso, lo que explicaría la piel lívida y la llaga de la pierna del personaje del Bosco. Las cadenas de oro recordarían el tiempo en el que, según la leyenda, estuvo prisionero. La campanilla que cuelga de una especie de cinta la identifica con la campana del gran sacerdote judío. El establo semiderruido aludiría, según dicha autora, a la sinagoga o a la antigua ley. Una figura del mal en definitiva que Brand-Philip identifica asimismo con el falso profeta del que habla el *Apocalipsis*, con el Anticristo: la rama con hojas dentro del tubo de vidrio haría referencia a su maléfica magia y la corona de espinas a la parodia de la Pasión de Cristo. En fin, la autora interpreta el paisaje sembrado de elementos del mal como el combate del fin del mundo (*Apocalipsis*, 16, 14).

b) A partir del mismo pasaje de Isaías, De Tolnay<sup>160</sup> identifica el personaje con el Mesías del Antiguo Testamento, pero no como una prefiguración del Anticristo, que como señala dicho autor era

representado en la época como un joven imberbe, sino del propio Cristo y de su Pasión. La corona de espinas, las cadenas de oro, la herida de la pierna (envuelta como una reliquia en una especie de paño transparente); en fin, el gesto con que agarra el madero, no son para De Tolnay sino una anticipación del sacrificio de Cristo. El establo cochambroso no representa la sinagoga sino sencillamente el humilde pesebre de Belén. Las figuras que se dejan entrever en la penumbra, detrás de este personaje, podrían ser una prefiguración de los Reyes Magos. De Tolnay se olvida, sin embargo, de un detalle fundamental: la malignidad de este rostro y de los sus compinches. Su semidesnudez no exenta de lubricidad, la suntuosidad y caracter siniestro de motivos como el del yelmo -para De Tolnay un estuche- que sujeta con la mano izquierda y en el que vemos cinceladas escenas demoníacas, no hacen pensar en la prefiguración del Salvador. Por el contrario, se trata de una figura de signo contrario, que mira insistentemente al pequeño Redentor, según el habitual esquema que enfrenta en equilibrio tenso el bien y el mal.

c) Por su parte, Marijnissen, siguiendo a Gombrich, no excluye que se trate de Herodes que sufre los castigos por la masacre de los Santos Inocentes. Según un tratado de la época, *Le Boek van den Leven ons Heeren Jhesu Christi* (Libro de la vida de nuestro Señor Jesucristo) (1487), de Ludolfo de Sajonia, «Dios ha infligido a Herodes una grave enfermedad no natural e insoportable; los piojos y los gusanos devoran su carne viva»<sup>161</sup>.

d) Siguiendo las sugerencias de Charles Scillia en un trabajo inédito, Gibson propone una nueva identificación para este siniestro personaje: quizás se trate del mago pagano Balaam, a quien se le atribuye la siguiente profecía, interpretada tradicionalmente como una alusión a la estrella de los Magos: «Lo veré, mas no ahora; lo miraré, mas no de cerca; saldrá la estrella de Jacob y se levantará el cetro de Israel» (Números, 24, 17). La pierna lastimada del extraño personaje



sería entonces una referencia al pie herido de Balaam, que menciona el Antiguo Testamento, y los siniestros compañeros una alusión a los embajadores maobitas que le enviara el rey Balak. El carácter maligno del antiguo profeta en el tríptico del Prado se explicaría porque durante la Edad Media Balaam representaba también al falso predicador y al pervertidor de los judíos, pues después de rechazar la petición de Balak de maldecir a los israelitas, conspiró con los maobitas para inducir a aquéllos a la idolatría (*Números*, 31, 16)<sup>162</sup>.

e) Para Gauffreteau-Sévy sencillamente «se trata de judíos a los que la curiosidad ha atraído y que, despectivos, ríen socarronamente ante Jesús, al que consideran un falso Mesías». Veríamos, en efecto, en uno de los compinches el gorro cónico, la barba rala y la prominente y ganchuda nariz de la caricatura del judío tan difundida en la segunda mitad del siglo XV, sobre todo por los grabados alemanes. En una época en la que media Europa «vertía sobre los judíos su hiel», «A buen seguro -concluye dicho autor-, Bosch era antisemita»<sup>163</sup>. Sin embargo, Gauffreteau-Sévy no explica el extraño personaje ni su compleja simbología.

f) En fin, por mencionar rápidamente otras dos interpretaciones, una harto sofisticada y la otra bastante parca, digamos que Fränger ve en este hombre semidesnudo al «Cuarto Rey», que no es otro que Adán<sup>164</sup>, mientras que para Combe se trata más bien del cabecilla de los falsos pastores, de los heresiarcas que espían la escena de la Adoración de los Reyes Magos<sup>165</sup>.

Cualquier hipótesis es arriesgada, y la nuestra no lo va a ser menos. Pero pensamos que no nos faltan razones para proponerla: las claves nos las da el ya largo recorrido por la obra bosquiana, que ha puesto de manifiesto las profundas preocupaciones del artista. Antes de nada recordemos un motivo al que ya hicimos alusión. Nos referimos al personaje que aparece en segundo plano en el postigo izquierdo del tríptico. Apparentemente se trata de San José secando en el fuego los

pañales al niño (**fig. 19**). Sin duda el Bosco se sirvió de esta anécdota humorística, mas es difícil pensar que el pintor, poco dado a la ingenuidad, se quedara sólo en ella. En su lenguaje de alusiones múltiples, reconocimos una personificación de Saturno: el fuego, el manto sobre la cabeza, la ancianidad y aun el hacha, que pudo haber sustituido a la tradicional guadaña, amén de las ruinas en las que se inserta el personaje y en las que no faltan elementos heréticos (el sapo y el demonio sobre la puerta gótica), responden, como vimos<sup>166</sup>, a la iconografía del Padre Tiempo. ¿Qué sentido tendría la inclusión de semejante figura en el tríptico de la *Epifanía*? Desde luego, las tablas laterales no son sólo un pretexto para representar a los donantes y a sus santos patronos. Reparemos por un momento en el cordero de Santa Inés, en el postigo derecho. Ciertamente, se trata de uno de los atributos de la santa, mas en primer lugar es «el Cordero de Dios que quita el pecado del mundo». Junto a éste, el cayado del Buen Pastor. No podemos simplemente atribuir a las exigencias de la composición el hecho de que la figura de San José y la del *Agnus Dei* se hallen exactamente a la misma altura y en el mismo lugar, junto a los lados interiores de los postigos. El Cordero de Dios se opone así, por una parte, al mal representado por los lobos que atacan a los viandantes en el paisaje que se abre al fondo; por otra, a la figura siniestra de Saturno. El bien y el mal, la vida eterna y la acción destructora del tiempo, representada por las ruinas y el fuego, se enfrentan de esta forma, franqueando la escena central en la que tiene lugar la *Epifanía*, que es también, como hemos visto, una prefiguración de la Eucaristía, designado a su vez por el Cordero del sacrificio que da su vida para salvar la nuestra.

A la luz de esta interpretación, el personaje misterioso que espía desde el establo adquiere un nuevo significado. Aquí también asistimos a la oposición fundamental entre el bien y el mal, en este caso entre la menuda y frágil figura del Redentor, sostenida

tiernamente por María en su regazo, y el personaje semidesnudo. Como testigo de este singular enfrentamiento, no falta el acostumbrado personaje melancólico, identificado esta vez con uno de los pastores que, acodado sobre el tejado de paja del pesebre, ha acudido para presenciar el evento. Observemos que el mencionado pastor no tiene la expresión estúpida o bobalicona de los otros, ni está distraído como alguno de ellos (véase el tocador de la cornamusa), sino que, con un cayado como el del Buen Pastor, se convierte en testigo excepcional, pensativo e inteligente, de la escena que se desarrolla ante su mirada. Pero no parece que sea la escena propiamente dicha de la adoración de los Magos el objeto de sus meditaciones melancólicas. Tal vez no sea una mera coincidencia el que la mirada del pastor, la del personaje siniestro y la del Redentor formen los tres vértices de un triángulo imaginario casi equilátero.

Hagamos notar por último la importancia decisiva que el Bosco confiere a todo lo oculto o semiescondido, debemos preguntarnos ya por la identidad de ese hombre extrañamente vestido y la de sus compinches, medio escondidos en la penumbra de la puerta del establo. Posiblemente se trata de un *hijo de Saturno*, de una imagen del hombre marcado por su funesto y maligno signo. Recordemos que Saturno era "patrono" también de los prisioneros; él mismo estuvo cautivo en el Tártaro. Quizás las cadenas del personaje del Bosco representen al hombre encadenado por la ley saturnina (o satánica) del destino. Su color pálido, casi lívido, hace pensar que se trata de un enfermo, pero también las desgracias y enfermedades de la vida eran atribuidas al influjo malsano de Saturno. Cojo como éste, nuestro hombre muestra la herida de su pierna, cerca del pie: no es preciso buscar para ésta explicaciones más o menos anecdóticas que la relacionen con Herodes o con el Mesías judío; basta con reparar en el significado de este mismo motivo en otras obras del artista: vemos en efecto que el Hombre-árbol, con quien comparte su lividez, aparece también con una

herida en su monstruosa pierna; cabe decir lo mismo del vagabundo demacrado del *Hijo Pródigo* de Rotterdam. Por todas partes hemos sorprendido piernas heridas por flechas o pies horriblemente amputados, y no es preciso recordar lo que significa tradicionalmente cualquier herida relacionada con el pie: una herida de muerte<sup>167</sup>. El cilindro de vidrio que cubre la llaga de la extravagante figura no tiene por qué significar algo distinto de lo que significa en las otras obras de Bosch, esto es: fragilidad. El vidrio no hace sino acentuar el significado de la herida: la precariedad de nuestra existencia. El mismo sentido parece tener el tubo cilíndrico que despunta sobre el extraño turbante: con una rama viva con hojas en su interior, simboliza la fragilidad de la vida. El suntuoso tocado (similar al del diablo azul con alas de mariposa que toca la flauta sobre el carro de heno en el tríptico del mismo nombre, en el que reconocimo una imagen del propio Padre Tiempo) puede aludir a la vanidad, contrastada violentamente con la corona de espinas, alusión al sufrimiento inherente a la condición humana, ratificado por la Pasión de Cristo, a quien sin duda emula con el gesto de abrazar el larguero de la puerta. Las figuras grabadas en el yelmo que sostiene con su mano derecha y que parecen representar una lucha en la que se ven mezclados pájaros y hombres o diablos peleándose por los frutos de las pasiones y los deseos de este mundo, quizás signifiquen las flaquezas del hombre, así como la futilidad de los bienes temporales. No otra cosa parecen indicar los diablos que caen con una gran manzana en sus brazos (¿la manzana del pecado original?), en la cinta (tal vez la funda de una espada) de la que cuelga una campanilla, seguramente la misma campanilla del eremita para ahuyentar las tentaciones del demonio, que no son otras que las del mundo. El grupo de bribones que asoman su cara por el hueco del vano de la puerta corresponde a los tradicionales tipos saturninos de barbas ralas, «aceitunados y oscuros de semblante», «Facies nigra propter melancholiam» (Ibn Ezra), «nigri»

(Alberto Magno) o «color de barro», «corpus niger sicut lutum» (Johann von Neuhaus)<sup>168</sup>. Pertenecen a la especie de los tocados por la *melancholia adusta*, que no a la de los que padecen, como los monjes y los propios artistas, de *melancholia naturalis*, peligrosa sin embargo por su inestabilidad y siempre al borde de la locura<sup>169</sup>. En realidad se trata de los mismos sayones caricaturescos que rodean a Cristo en las distintas Pasiones del Bosco, diversas formas de la estupidez humana, de la ofuscación de la conciencia, del miedo, de la avaricia, de la envidia, caricaturas de los vicios y las pasiones del hombre. Los nacidos bajo el influjo de Saturno reúnen todas estas características; son además lascivos y contrahechos. Su color oscuro no es más que la expresión sensible del oscurecimiento de su conciencia; la señal de todo lo malo y nocturno que se esconde bajo su signo. Como han mostrado los autores de *Saturno y la melancolía*, para toda la Edad Media, pero sobre todo para la segunda mitad del siglo XV, «La hora de Saturno es la hora del mal. En esa hora fue traicionado [Jesús] y entregado a la muerte»<sup>170</sup>. De modo que ya en la misma Epifanía, Cristo es representado junto a sus verdugos, unos sayones grotescos que por razones obvias son judíos, lo cual no implica necesariamente un especial sentimiento antisemita en el Bosco; más bien creemos ver en este grupo a los representantes de la miserable, ultrajante, humanidad, liderada por el extraño hombre semidesnudo. El espectador sobre el tejado asiste, melancólico, a la anticipación del futuro drama de la Pasión, a la que el Bosco dedica la última serie de sus tablas.

El protagonista, empero, sigue siendo en el Bosco el hombre, el alma inconsciente e insensata que parece condenada a permanecer irredenta, que niega toda posibilidad de salvación: el alma humana, covacha de deseos y desilusiones, que vemos también aludida aquí, disimulada en esa «forma significativa y fundamental» que cubre nuestra trágica oquedad, ese motivo al que se refiere Linfert y que

no aparece «como motivo asilado y delimitado», sino que se convierte en «la vestidura de la tabla entera». Las formas envolventes que tantas veces han disimulado el mal en las obras del Bosco, se cierran ahora sobre estos hombres de apariencia extraña y hostil, de suerte que «esta choza juega el papel de una concha de mejillón, de una envoltura "pelicular", no solamente desde el punto de vista pictórico, sino también en su concepción y en el dibujo de cada uno de los elementos»<sup>171</sup>. Este singular pesebre que cubre parcialmente el hueco, ocultando lo invisible, y en el que nosotros hemos reconocido una imagen del alma (como en ese otro hueco trágico que es el cuerpo-huevo horadado del Hombre-árbol), deja entrever en el umbral de la puerta unas figuras humanas de sospechoso porte. El estado depauperado y ruinoso de este establo con forma de mejillón delata, como la pierna herida del hombre del turbante, la poca estabilidad de su precaria construcción, puesta de manifiesto además por la endeblez y la inseguridad de los elementos sustentantes, deliberadamente evidenciadas por el Bosco no tanto para indicar su humildad como su fragilidad. En el exterior el paisaje no es menos fugaz: visto a vuelo de pájaro, todo cobra la apariencia evanescente, tan peculiar en la perspectiva atmosférica bosquiana, de un mundo irreal, sin peso, como una fina película que está a punto de quemarse.

En fin, el Bosco no ha suprimido los poderes del mal en esta en apariencia serena *Epifanía*; éstos persisten, más o menos ocultos, «ya se llamen -como señala Linfert- terror o diablo, arbitrariedad o miseria»<sup>172</sup>; ya se llamen enfermedad, frustración o dolor, tiempo destructor o muerte; todo lo que nosotros hemos conceptualizado como el mal y comprendido bajo el signo de Saturno. Los representantes del mal están dentro de esta covacha, en el corazón del alma humana. Mas el alma en esta obra no se encuentra entrada emplazada en el infierno, como aquel Hombre-árbol del «Infierno musical», que muestra igualmente su pierna herida de muerte y su propio cuerpo-covacha

transforamdo aquí en taberna de diablos. También Jesús, el Dios hecho hombre, nace en el interior de este frágil pesebre, ¿por ventura para indicarnos el principio de trascendencia que anida en el alma humana? Se trata, no obstante, a juzgar por los rostros de los hombres brutalmente deformados de sus últimas Pasiones, que envuelven de forma opresiva a Jesucristo, absolutamente solo y abandonado del Padre, de un débil, casi extinto, rayo de esperanza.

### III.3.2. «Relojes de la Pasión»

Otra vez salió fuera Pilato y les dijo: Ahí tenéis al hombre. Cuando le vieron los príncipes de los sacerdotes y sus satélites, gritaron diciendo: ¿Crucifícale, crucifícale!

-Juan, 19, 4-

El tema iconográfico ya lo trata el Bosco en su juvenil *Ecce Homo* (Francfort, Städelches Kunstinstitut) (**fig. 61**), que se caracteriza todavía por el gusto arcaizante de los letreros explicativos. Pilato, distante e indiferente, da la espalda a Jesús; se lo representa en el momento en que pronuncia las consabidas palabras. En ese instante el siniestro populacho grita «*Crucifige eu[m]*». El devoto donante y un grupo de piadosos frailes, semiborrados a la izquierda, suplican a su vez: «*Salva nos Chr[ist]e r[e]de[m]ptor*». El tema iconográfico de la escena, desconocido antes del siglo XV, fue tomado seguramente por los artistas de los misterios de la Pasión, que acercaban al hombre de fines de la Edad Media el drama del Cristo doliente. Las escenificaciones dramáticas de los misterios, las procesiones y los viacrucis, intensamente truculentas en una época en la que se difunde el fervor por las reliquias pasionales; la literatura piadosa, especialmente la franciscana inspirada por San Buenaventura y su *Philomena*, de donde derivarían los llamados «Relojes de la pasión» («A la hora de *prima*, ante Pilato, Cristo es conducido; a la hora de *tercia*, gritan, ¡a la Cruz!; a la



61



62



hora de sexta...»); en fin, las ya mencionadas *Vita Christi* fueron fuentes constantes de inspiración para los artistas<sup>173</sup>. El Bosco no fue una excepción; es más, como trataremos más tarde de mostrar nuestro pintor no sólo estuvo familiarizado con las representaciones dramáticas de cuya organización se encargaba en 's-Hertogenbosch la Cofradía de Nuestra Señora, a la que pertenecía el Bosco, sino que la perspectiva teatral jugó un papel decisivo en su pensamiento<sup>174</sup>.

En la tabla de Francfort Cristo aparece maniatado, empapado en su propia sangre, ante el soez gentío. Los feroces sayones no dan muestras de piedad alguna ante la patética figura del Redentor; antes bien, ostentan los instrumentos de la crueldad y la destrucción, que tantas veces hemos encontrado esparcidos por las obras del bosco: espadas y cimitarras, lanzas, extrañas alabardas; uno de los bribones exhibe en su escudo un sapo o un demonio. No faltan los habituales elementos maléficos: la media luna, que ondea en una banderola, en la ciudad del fondo, símbolo como hemos visto del infiel y del descreimiento, y la siniestra lechuza, que asoma por el ventanuco del palacio de Pilato. La flecha, elemento que se repetirá obsesivamente en las otras escenas de la Pasión del Bosco, perfora la bota de uno de los esbirros. Asistimos de nuevo a la lucha entre el bien y el mal, aunque la atmósfera que envuelve a Cristo aún no es demasiado opresiva. El brutal populacho, aunque ya apiñado de acuerdo con la característica supresión del espacio de las últimas obras, todavía no produce una sensación de ahogo, sino que aparece discretamente desplazado a la derecha del Redentor. El combate incluso es aquí más equilibrado que nunca: aún no ha desaparecido del todo esa parte de la humanidad que ruega por su salvación. Cristo aún no está solo. Sin embargo, como por una ironía del destino, este piadoso grupo que se sitúa a la izquierda del Salvador fue borrado<sup>175</sup>, no sabemos si por el propio artista para enfatizar la infinita soledad de Jesús; por el contrario, los incisivos y viles semblantes de los sayones permanecen

indelebles.

La masa furibunda y vociferante comienza así a cobrar, junto al verdadero centro del drama, el Cristo hombre, el protagonismo de la escena. Se cierra ya como una tenaza sobre el Cristo sufriente en el posterior *Ecce Homo* de Filadelfia (Philadelphia Museum of Art) (**fig. 62**). La anulación de la profundidad, tan sólo insinuada por un arco en perspectiva, sirve para concentrar la atención en el drama cristiano. Como observa De Tolnay, en este cuadro se dan simultáneamente tres momentos de la Pasión: la lectura de la condena de los jueces (a la izquierda), la flagelación, reconocible por la columna y los verdugos con los azotes (en el centro), y Cristo ante Pilato, distinguido con un extraño tocado (a la derecha). Sin embargo, la composición es todavía demasiado narrativa y difusa; falta la visión sintética y la fuerza expresiva de las obras posteriores. Cristo carece de la suficiente interioridad, y los bribones, demasiado pequeños y numerosos, resultan, más que horribles, de una grotesca comicidad, aunque aparecen ya abreviados y cortados por la mitad: simples bustos que, buscando una mayor expresividad, aparecerán más tarde reducidos a sólo cabezas.

El drama se intensifica y es traído a primer plano en la *Coronación de espinas* de El Escorial (**fig. 63**). El Bosco vuelve a la forma en tondo para dar una mayor universalidad a la escena. La grisalla de los ángulos de la tabla representa la lucha entre los ángeles y los demonios: el drama cósmico del combate entre el bien y el mal que se renueva en la «Pasión Perpetua» de Cristo. Estas escenas no representan, en efecto, tanto un acontecimiento histórico concreto como el tormento diario padecido por el Redentor incluso después de la Resurrección. Sobre un fondo dorado se recortan las figuras de los esbirros, que alcanzan aquí una interioridad no alcanzada hasta entonces. A la izquierda, un curioso personaje ofrece su corvo perfil; en su mano derecha lleva un cetro con pomo cristalino, que deja ver



en su interior una representación de Moisés con las Tablas de la Ley<sup>176</sup>. Cristo, inmóvil, deja que un verdugo le hingue la corona de espinas con la ayuda de un bastón, mientras otro de los sayones sujeta innecesariamente al Hombre que se entregó por su voluntad al martirio y a la muerte. La frente fruncida de Jesús, sin embargo, expresa un indecible sufrimiento; su mirada esta vez no es de acusación ni de llamamiento, como la del Cristo de la *Coronación de espinas* de Londres (National Gallery) (**fig. 64**) o la del *Cristo con la cruz* del Palacio Real de Madrid (**fig. 65**): ya no mira al espectador ni invita a los hombres a seguirlo, tal como prescribe el ideal cristiano expresado en obras como la de Thomas de Kempis: no sólo estamos obligados, como Simón de Cirene (un débil anciano en el *Cristo con la cruz* de Madrid) a compartir con el Redentor el peso de la cruz, sino que imitar a Cristo es abrazar voluntariamente el madero, «Imitar a Cristo es soportar los embates de este mundo con la misma paciencia y humildad de Cristo durante su Pasión; porque los sufrimientos temporales, como nunca se cansaron de repetir los místicos y moralistas, purifican el alma como el fuego atempera el acero y refina el oro», como escribe Gibson, quien recuerda a este propósito las palabras del Evangelio: «Si alguno quiere venir en pos de mí, niéguese a sí mismo, y tome su cruz, y sígame» (*Mateo*, 16, 24)<sup>177</sup>. En la tabla de El Escorial Jesús parece replegarse sobre sí mismo, consciente de su absoluto abandono, de su soledad infinita; se diría que una sombra de desesperanza empaña su frente fruncida, como si todo ese sufrimiento ya no tuviese sentido. Después, en el último acto de este «Reloj de la Pasión» (reloj que marca las horas que le van a conducir al cadalso), cerrará los ojos, como en el culminante *Cristo con la cruz* de Gante, sobre el que en seguida volveremos.

Por lo demás, la economía de medios de este Bosco maduro ha reducido los elementos a lo esencial. Tanto en la tabla de El Escorial como en la de Londres reconocemos la flecha letal atravesando el

sombrero de los sayones, la flecha que aquí cobra unas dimensiones que hablan de su valor simbólico esencial, la saeta del trágico destino que llevan los mortales sobre sus cabezas y que Cristo ha venido a vencer. Reconocemos también, en la obra de El Escorial, al acostumbrado testigo taciturno y triste en el burgués de pelo ensortijado en el que Brion<sup>178</sup> ha reconocido un autorretrato del Bosco: ciertamente, este hombre no participa en la escena sino que se mantiene apartado, asumiendo el papel del espectador pasivo (pasividad que de alguna manera lo convierte en cómplice) que contempla melancólico el drama de la Pasión. Bajo esta perspectiva adquieren nueva luz los elementos simbólicos citados anteriormente. Es posible que el personaje de la izquierda represente a un gran sacerdote judío de la Antigua Ley, como quiere Baldass, pero al mismo tiempo, por extensión, a una alta jerarquía eclesiástica; en cualquier caso representa el poder espiritual pervertido: el pomo de su báculo, no hay que olvidarlo, es una esfera de vidrio, símbolo como otras veces de la fragilidad de las cosas de este mundo; además, la suntuosidad de su atuendo delata que su poder y sus intereses están realmente en la tierra y no en la salvación espiritual de los hombres. Por su parte, el poder civil se encuentra representado por el águila bicéfala del emperador Maximiliano. Ante la vanidad y la perversión de los poderes de este mundo, heridos por la flecha de la muerte, tema repetido obsesivamente en toda la obra del Bosco, la figura sufriente de Cristo parece erigirse como la última salida, ¿de esperanza de purificación y salvación, o ya sólo de resignación y suprema aceptación del dolor y la muerte? El monograma, una letra "H", y el misterioso signo, posiblemente una representación esquemática del sol, grabados en el cuerno o la trompeta del hombre indeciso que, semioculto tras el más corpulento de los sayones, no parece participar directamente en el martirio de Cristo: ¿son quizás una alusión al Hombre (*Homo*) y a su prometida resurrección, simbolizada por el Sol,



«Luz de Vida y Salvación». No sería la primera vez que el Bosco compara al Cristo resucitado con la luz solar: no otra es la imagen que centra la *Mesa de los pecados capitales* del Prado. Tímida y vaga alusión, en todo caso, que parece condenada a ser desatendida por los infames verdugos del Señor, esclavos de su carne mortal.

### III.3.3. Sayones

Delevoy resume la evolución de estos sayones en la obra del Bosco, cuya actitud que sigue un curso paralelo a la de las diversas actitudes de Cristo ante ellos:

Cuatro (*Coronación de espinas*, Londres), cinco (*Coronación de espinas*, Escorial), nueve (*Cristo ante Pilatos*, Princeton), quince verdugos (*Cristo con la cruz*, Gante) asedian progresivamente a Cristo. Poco a poco su tipo se fortifica: primero plácidos y escrutadores (Londres), devienen canallas (Escorial), grotescos (Princeton) y finalmente risueños, sórdidos, demoníacos (Gante). Y a medida que se produce esta evolución, la expresión de Cristo pasa de la tristeza a la amargura, de la amargura al dolor y del dolor al infinito sufrimiento.<sup>179</sup>

El rostro de estos bellacos es reducido a máscaras grotescas y bestiales en el *Cristo ante Pilato* (Princeton, Art Museum) (**fig. 66**), prececente de la tabla que culmina la serie, el *Cristo con la cruz* de Gante (Musée ds Beaux-Arts) (**fig. 67**). La noble figura del Redentor, que en el la tabla de Gante cierra los ojos en señal de dolor por esta falsa, hiriente, humanidad, contrasta grandemente con las caras simiescas del populacho ridiculizado por el Bosco. Pero la amarga sátira del artista no se dirige contra las personas concretas; lo que ridiculiza son tipos, formas genéricas humanas que, como marionetas, son movidas por los resortes del miedo, la avaricia, el vicio, la injuria y el odio. Es esta cualidad sumamente abstracta la que destaca en esta tabla sin precedentes, compuesta únicamente de cabezas que parecen flotar ingravidas sobre el fondo tenebroso en torno al eje diagonal de la cruz. Bosch prescinde, en efecto, de todos los

elementos que no expresen directamente el drama. Así, como señala Payró, «Su colorido es completamente abstracto: los personajes aparecen sumidos en una atmósfera verdosa del más dramático efecto»<sup>180</sup>. El pintor, que había logrado mediante un magistral dominio de la perspectiva atmosférica crear el efecto de un espacio evanescente, la instantánea de un mundo a punto de desvanecerse cual pompa de jabón, opta en esta obra tardía por un medio expresivo más directo, más radical: la desintegración del espacio perspicuo, su completa aniquilación. Su interés por la perspectiva ha desaparecido en la tabla de Gante en favor de un único plano para todas las figuras. Pero al suprimir el espacio hemos suprimido el mundo; hemos establecido, como escribe Delevoy, un «Mundo sin dimensión. Mundo sin mundo. Espacio sin espacio. Infierno del infierno»<sup>181</sup>. Detrás de estos perfiles horribles y gesticulantes no se despliega más que el fondo neutro de la nada: el verdadero infierno. El Bosco ya no tiene necesidad de recurrir a elementos tales como las lanzas y las flechas de la destrucción y la muerte; la oscuridad de la noche fatal se cierne sobre los personajes, amenaza con anegar al mismo Cristo. Algunos de los sayones apenas si se distinguen ya, absorbidos por las tinieblas, tal como los vemos tratados con una magistral técnica del claroscuro, verdadera anticipación del manierismo; el resto posee la brillantez de las finas transparencias características del artista, que aquí alcanzan su máxima expresión y que confieren a estas caras una translucidez irreal, fantasmagórica, onírica, que recuerda la del *Juicio Final* de Munich. Acaso el semblante que parece más real por su solidez sea el del buen ladrón, en realidad el rostro de un cadáver que se distingue por la terrible lividez, los ojos vueltos y en blanco y en la boca la mueca de la muerte. Sin duda se encuentran en esta obra numerosos elementos que anticipan el manierismo. Por una parte, la transformación del espacio en horrible y asfixiante cárcel, mediante la deformación, la abreviación y la compresión de los





volúmenes<sup>182</sup>. Por otra parte encuentra en «el principio de la repetición del mismo motivo sobre el mismo campo» (para De Tolnay «una curiosa anticipación del manierismo») un medio enormemente eficaz para crear esa atmósfera de pesadilla: concretamente «la repetición, cinco veces, de un perfil claro y agudo detrás del cual aparece, menos claramente, un rostro de tres cuartos que absorbe a su vez un rostro de frente, más sombrío todavía»<sup>183</sup>. Señalemos, en fin, la gran conmoción producida en el espacio pictórico por la desintegración del espacio que trae todas las figuras al primer plano: semejante desestructuración, que sólo encontrará verdadero parangón en la pintura del siglo XX, acaba propiamente con el fondo transformando las figuras en fondo. En realidad, la figura central de la composición es Cristo-hombre con la cruz a cuestas, mientras que el fondo lo constituyen los rostros bestializados y horriblemente deformados de los bellacos. La preocupación del Bosco sigue centrada en el hombre y en el destino humano. Y si en obras como las *Visiones del Más Allá*, de Venecia, había imaginado este destino mediante la absorción de las figuras en el espacio, aludiendo, por un lado, a la aniquilación mística de los bienaventurados en la «Subida al Empíreo», y, por otro, a la disolución de los condenados en la eterna caída de las tinieblas infernales; ahora va a invertir el proceso, disolviendo el espacio en las figuras humanas y representado esta vez sólo el infierno, pues no son otra cosa estos verdugos malignamente grotescos. Se trata empero de la misma destrucción del hombre, de la misma deformación y mutilación de los valores humanos. Bosch ha pintado desde el comienzo esta desintegración del individuo, esta ruptura de la faz del hombre que se muestra ahora, deshumanizada, con rasgos brutales. Hacemos nuestra a este propósito las palabras de Gauffreteau-Sévy:

Klee, Picasso expresarán su trastorno interior haciendo estallar las formas plásticas: Bosch logra la misma finalidad por medio de la deformación. En ambos casos, la liberación de la forma intensifica la densidad dramática. En Bosch, esas deformaciones

conducen a la deshumanización y son una fase de la metamorfosis; corresponden al plano de lo fantástico. Así como había destrucción del mundo normal en las *Tentaciones*, aquí hay destrucción del hombre; y, en las obras de esta serie, el cuadro de Gante es el que presenta una destrucción más violenta del individuo, y donde el mundo de lo imaginario substituye más intensamente al mundo real.<sup>184</sup>

Desintegración del ser humano que ya habíamos encontrado bajo formas animales y demoníacas, pero sobre todo bajo ese enjambre de gryllas que pululaban por los paisajes infernales de las *Tentaciones* y los *Juicios Finales*. Estas cabezas bestiales son sin duda las herederas de aquellas fantásticas criaturas carentes de cuerpo, que ahora alcanzan su expresión más dramática. Como las gryllas asumen rasgos animales y malignos: son máscaras de brutalidad y violencia, pero como todas las máscaras ocultan y revelan a la vez, esconden y manifiestan los aspectos más oscuros del ser humano que no han sido domeñados por el espíritu: la destrucción del hombre pasa necesariamente por el afloramiento de su animalidad, de la violencia salvaje de sus pasiones, de la crueldad de sus instintos y del oscurecimiento de su conciencia. El *Bosco* muestra sin remilgos ni pudor ninguno, con rasgos realmente obscenos, estos monstruos que también somos. Cristo, melancólico y solo, cierra los ojos: ya no nos recuerda con su mirada exhortante nuestro destino trascendente, del cual sólo queda ya un vago reflejo: el rostro impreso con la sangre de Cristo en el velo de la Verónica.

El hombre del *Bosco* ha perdido su "dimensión vertical". Este Aristófanes holandés, este Juvenal de fines del Medievo muestra con caracteres estridentes la deformidad moral de una muchedumbre corrompida y grosera. Estos tipos horriblemente siniestros, no exentos de comicidad, forman parte del género de lo grotesco que se desarrolla durante toda la Edad Media, heredero de aquellas sátiras cómicas griegas y romanas. Recuerdan en efecto las antiguas historias de animales que realizan acciones humanas. Por ejemplo, no es difícil

reconocer el mostacho gatuno y el rostro felino de uno de los verdugos de la *Coronación de espinas* de El Escorial, y a poco que nos fijemos en los bribones del *Cristo con la cruz* de Gante descubrimos bocas desgarradas por las comisuras de los labios que recuerdan fauces depredadoras, muecas simiescas, hocicos de topo, papadas porcinas, picos de cuervo y de buitre, pero sobre todo dientes carniceros, de los que los sayones hacen ostentación, en bocas más o menos desdentadas, lo que ha hecho pensar a Marijnissen en la comparación bíblica de los sayones de Cristo con canes («Circumdederunt me canes multi», se lee en los *Salmos*, 21-22, 17)<sup>185</sup>. Como escribe Fieren, «Lo que es humano se atrofia; lo que es animal, bestial, se hipertrofia. El caricaturista multiplica las frentes huidizas, los bellos hinchados y las bocas ganchudas, las narices aplastadas. Crea así los tipos casi clínicos de la necedad, de la hipocondria, de la crueldad, de la cobardía, de la idiotez, del cretinismo, etc. Toda la bestia sale fuera»<sup>186</sup>. A este respecto se ha hablado de la sorprendente coincidencia entre estos rostros bestiales del Bosco y las investigaciones fisonómicas de Leonardo da Vinci sobre ciertas analogías de expresiones humanas con las animales. Conviene advertir, sin embargo, que las cabezas del Bosco poco tienen que ver con el afán científico de Leonardo por descomponer la fisonomía humana (como observa Gombrich, «muchas de las cabezas de Leonardo podrían existir perfectamente en la vida real»<sup>187</sup>), ni tampoco con la sencilla y sabrosa comicidad campesina de Brueghel. Es otro tipo de descomposición la que presenciamos en las cabezas grotescas del Bosco, que está muy lejos del empirismo leonardiano, una descomposición moral y, en un sentido más profundo, metafísica del hombre. El factor fundamental sin duda en el desarrollo de estas cabezas hay que buscarlo en la evolución de un proceso interno del arte del pintor. Si los sayones de las primeras obras pueden compararse a las del Maestro de Flémalle y a los de ciertos pintores del denominado

realismo preeykiano, los de las últimas obras no tienen análogo alguno, y, aunque -como observa Gibson- «es igualmente probable que siguiera a los artistas alemanes quienes, durante generaciones, habían dibujado a los torturadores de Cristo con rasgos deformes y monstruosos»<sup>186</sup>, lo cierto es que los sayones bosquianos poseen una expresividad y un carácter abstracto enteramente personales. Lo que no significa que no sean muchas, desde luego, las fuentes que han podido servir de fuente de inspiración al Bosco:

a) Ciertamente, al igual que Brueghel o el propio Leonardo, nuestro artista bebe, y él especialmente, de esa tradición popular de la Edad Media que gusta de las monstruosidades y las fisonomías insólitas, las cuales, en palabras de Gombrich, «perteneían a la categoría de las "curiosidades" que la gente contemplaba boquiabierta con una mezcla de sensacionalismo, humor bajo y objetividad científica». Así, muchas de las extrañas invenciones de los artistas se inspiraron en «las populares series sobre monstruosidades humanas, personas con narices enormes, o grabados satíricos de la fealdad vestida de gala, de la vejez mezquina ridiculizada por la juventud, etc.»<sup>189</sup>

b) No debemos olvidar, por otra parte, los antiguos tratados de fisonomía, muy difundidos en la época del Bosco, que asociaban los tipos fisonómicos con los distintos temperamentos. Aunque, desde luego, no es necesario suponer que el pintor haya tenido que acudir a estos manuales para imaginar sus tipos caricaturescos, quizás el interés del artista por tales tipos le pudo haber llevado a hojear alguno de esos tratados, con objeto de profundizar su ya aguda capacidad de introspección. Esta hipótesis estaría apoyada por la preocupación manifiesta del Bosco por los temperamentos humanos, en particular, como hemos podido ir viendo a lo largo de esta tesis, por el melancólico o saturnino, producto de un desequilibrio de la bilis negra. Como botón de muestra he aquí un extracto de uno de esos manuales fisonómicos, concretamente de *Den mensche te bekennen bi vele*

*tekenen*, tratado fisonómico de la segunda mitad del siglo XIV, del que existen varias versiones:

Maître Hipócrates dijo a sus discípulos que ellos deberían guardarse de los que tienen una palidez natural, porque están inclinados al mal y al pecado [...] El que tiene gruesos ojos desorbitados y de fea configuración, es envidioso, desvergonzado e indócil [...] El que tiene ojos de asno es loco y duro de naturaleza. Si alguno tiene los ojos duros, con una mirada aguda y móvil, significa que es un ladrón desleal y astuto [...] Una larga nariz puntiaguda significa la irritabilidad. Una larga nariz que cae sobre la boca quiere decir bribonería, orgullo y maldad. Una nariz ganchuda significa malicia, cólera y rapidez de espíritu, etc., etc.<sup>190</sup>

Sin querer hacer del Bosco un mero ilustrador de las complexiones humanas, huelga ya decir que el pintor ha visto representado en el hombre saturnino el tipo fisonómico y caracterológico de una humanidad pervertida y entregada a la locura de su propia inmanencia. Como escribe Ficino, Saturno «rara vez denota caracteres y destinos ordinarios, antes bien personas que se distinguen de los demás, divinos o bestiales»<sup>191</sup>. Personas próximas a la divinidad, como los melancólicos monjes, o extraordinarias por causa de su destino creador, cual será el caso de los artistas, como veremos. Mas éstas, que nunca llegan a perder cierta ambivalencia, son raras; no así el otro grupo de los saturninos, la canalla brutal que se creía especialmente abundante en los períodos críticos y los principales responsables de la corrupción reinante que va a conducir irremisiblemente al mundo hacia su fin. La hora funesta en que Cristo fue entregado a la muerte era la hora de Saturno; también es la hora de Saturno, o Satanás, la del Apocalipsis que según la conciencia colectiva de la época parece ser inminente. Así, entre los saturninos, encontramos a los «envidiosos y tristes» («*invidus et tristisse*»), los rudos y bestiales, los mezquinos, los avaros, los codiciosos y los calumniadores, de piel anormalmente pálida u oscuros<sup>192</sup>. No es difícil reconocer en la tabla de Gante, por ejemplo, al envidioso «de gruesos ojos desorbitados y de fea configuración» insultando al mal ladrón,

o hallar en las grotescas narices, las horribles bocas y punzantes ojos de los otros esbirros los rasgos abultados de las otras pasiones y vicios humanos.

c) De modo especial, por las razones que luego aduciremos, el Bosco pudo inspirarse asimismo a la hora de confeccionar estos semblantes de incisivo expresionismo en las grotescas máscaras llevadas en 's-Hertogenbosch durante los dramas sagrados y las procesiones, en los que sobresalían las representaciones fantásticas del demonio y de sus secuaces en la tierra, máscaras semihumanas horriblemente distorsionadas que pretendían hacer mella en el alma popular mediante la simbólica figuración del mal, o de lo feo, en contraposición a lo bello y puro, representado en la serena moderación del Salvador, pero que con frecuencia asumía también componentes satíricos o de crítica social. Mas sería simplista y superficial ver en estas mascaradas o diabladas del Bosco una mera intención didáctica y satírica. Responden, como veremos al hablar de la óptica teatral del pintor, a problemas inherentes a su pensamiento. Por el momento preguntémonos si estas caras, que no dejan de ser máscaras de una pantomima, gozan de un sentido liberador profundo por esa suerte de intimidación sutil que es la catarsis. Las tendencias inferiores del hombre, denunciadas por Bosch en todas sus tablas, ¿son puestas en fuga ante los terribles semblantes del mal con los que por un momento se identifican actores y espectadores? Parece como si el Bosco, obsesionado toda su vida por las distintas apariencias del mal, buscara que el hombre, revestido de la apariencia de un demonio, se identificara finalmente con él. Es el símbolo de la máscara, de la asimilación de una persona con su personaje, del hombre que no puede deshacerse del propio disfraz que lo esclaviza. Es como si el Bosco pretendiera con ello arrancarla para ponerla en presencia de su desnuda realidad, convencer a estos sayones de que «no son más que una máscara, un deseo, un apetito insaciable, pero vacío de toda substancia»<sup>193</sup>. Pero ponernos en presencia de

nuestra cruda realidad significa hacer que al final topemos con esa máscara que, como la túnica de Neso, no nos podemos quitar sin arrancar con ella nuestra propia carne: la máscara que cubre nuestro hueco mortal, la misma que costó la vida a Hércules, la túnica escarlata de la pasión del mortal.

El Bosco denuncia la deshumanización de estos esbirros, los cuales, al ensañarse con Jesús, que había venido al mundo para devolverles el sentido de su trascendencia, ponen al descubierto la ignominia de su naturaleza animal. Mas, ¿cuál es el sentido de la trascendencia que ofrece Cristo a quien lo siga? Realmente otra suerte de deshumanización o des-personización, en el sentido originario de quien se quita una *máscara*. ¿No dice Jesús que si alguno quiere seguirlo tiene primero que negarse a sí mismo (*Mateo*, 16, 24)? De nuevo resuena la innegable vía mística del Bosco: pero ¿ha encontrado realmente, por fin, un refugio de paz o una luz de esperanza en la identificación con este Cristo de la absoluta soledad y con su asunción, necesaria y misteriosa, de la muerte como su destino glorioso? La obra del artista ha oscilado, como una lanzadera, entre el consuelo y el desconsuelo: entre la serena muerte mística que busca la unidad con el Absoluto a precio de morir como individuo, y la angustia violenta del que siente el sufrimiento y la muerte como pena, como castigo irredento de aquella falta original y originaria que es ser *hombre*, de aquella «pena *Adanae*» que trajo consigo, junto a la conciencia separadora, la melancolía: la melancolía del que padece la tragedia de la vida por sí misma, el dolor por el propio dolor, sin que su aceptación lo reconforte; la pena por la pena que, recordémoslo, es el infierno.

En fin; a poco que miremos los rostros de una vehemencia exacerbada de esta escena de colores truculentos, comprendemos que la batalla no ha concluido en el corazón del artista. El Cristo con los



ojos cerrados expresa soledad y resignación; la masa de sayones (horriblemente reales y agresivos, como las gryllas, pese a su apariencia fantástica y no, simplemente, como opina Combe, «un sueño del personaje principal, el hombre interior»<sup>194</sup>) que oprimen su alma muestra una furia incontenible. La violencia del mundo se descarga en todos los terrenos: no se salva ni la Verónica de sonrisa ambigua, más preocupada por conseguir la reliquia que por seguir a Jesús, ni el horrible dominico (cuyo nombre, de *dominicanes*, significa literalmente: "perro del Señor"), tal vez aquí el representante de la desprestigiada Iglesia secular, que descarga su «violencia moralizante» (Bussagli) sobre el buen ladrón. Al contemplar el *Cristo con la cruz* de Gante, no podemos menos de acordarnos de ese presentimiento de cataclismo universal que planea sobre los espíritus del norte de Europa hacia el año 1500 y que, a diferencia de los centros humanísticos italianos, no fue compensado con «la espera de una extraordinaria renovación». Numerosos presagios, como veremos, anuncian el fin del hombre y con él el fin de todas las cosas. «Las perspectivas del Renacimiento -excribe Delevoy- no atraviesan todavía, en la frontera de los siglos XV y XVI el "paisaje espiritual" de los Países Bajos septentrionales. Esta situación intelectual y moral ayuda a comprender la obstinación polémica, el patetismo abrupto, el estilo elíptico, imperioso, desgarrador de la obra maestra de Gante»<sup>195</sup>. El Bosco, sin embargo, como otros autores del norte de Europa, ya no pertenece a la Edad Media. Como trataremos de mostrar en el siguiente capítulo de esta tesis, nuestro pintor, que encuentra su inspiración todavía en la tradición medieval, representa ya sin embargo una subjetividad propiamente *moderna*, si bien una subjetividad que nace en crisis y de la crisis, desgarrada, en permanente tensión con Dios y con el mundo. En la tabla de Gante el mundo, problematizado en sus otras obras, ha terminado esfumándose con la supresión del espacio, y ahora el hombre, devenido así en el único fondo de la existencia,

pero reducido a su más grotesca animalidad, ha seguido el mismo camino de la desintegración. ¿Para qué ha servido entonces la hecatombe de Cristo? ¿quizás para señalar a unos pocos elegidos la soledad del camino del Calvario, la sagrada y misteriosa necesidad de este camino trágico?

#### III.4. *Último acto. El vagabundo o el arduo camino del desengaño*

Términamos este recorrido por la obra del Bosco como empezamos, posiblemente con la última obra<sup>196</sup> que nos dejó el Bosco, su testamento artístico: el llamado *Hijo Pródigo* de Rotterdam (Museum Boymans-van Beuningen) (**fig. 9**). Pero antes de nada llamemos la atención sobre la inexactitud del título. Según sugiere éste, la obra representaría la parábola del Hijo Pródigo (*Lucas*, 15, 2-32) en el momento en que el hijo descarriado, arrepentido de la vida disoluta que dejó atrás (simbolizada aquí por la taberna) vuelve a la casa paterna. Pero si exceptuamos algunos elementos aislados, como los harapos de este hombre envejecido prematuramente, y los cerdos, nada en la tabla justifica dicho título. Hay que rechazarla no sólo porque no exista ningún antecedente conocido con el mismo tema iconográfico, sino porque, sencillamente, no se ajusta al contenido de la obra: por ejemplo, la bolsa colgada al cinto y el abultado equipaje, además de la cuchara, no resultan apropiados para el hijo pródigo de la parábola que se supone en la más completa indigencia y que poco antes había envidiado a los cerdos sus bellotas (*Lucas*, 15, 16)<sup>197</sup>. El personaje de la tabla de Rotterdam es muy parecido al del reverso del *Carro de heno* (**fig. 8**), aunque no simplemente se trata, como piensa Baldass- quien ve en esta tabla parte del ala derecha de un tríptico perdido<sup>198</sup>- de una segunda versión del buhonero del Prado. Ambos personajes,

tienen, en efecto, algo del vagabundo errante, del caminante, del vividor, del buhonero e incluso del truhán y estafador, todos ellos, como hemos visto, hijos de Saturno. Pero hay también detalles en ellos que los diferencian. El buhonero de Rotterdam presenta una expresión más interiorizada y profunda, la expresión de la tristeza insondable de quien está condenado a andar los caminos, sin rumbo fijo ni casa en la que refugiarse. Aparece también más vacilante, como si el firme gesto de rechazo del vagabundo del *Carro de heno* se hubiera convertido en una tímida aceptación de la inconsistencia del mundo, representado por la taberna. ¿Nos está presentando el Bosco con esta figura una alternativa moral, la elección entre el vicio y la virtud, como comunmente se ha creído? Ciertamente el tema agustiniano del *viator* que recorre los caminos de la vida en busca de su destino eterno, que en realidad se encuentra ya en la *Carta a los Hebreos* (13, 14), es muy conocido en época del Bosco<sup>199</sup>, y es posible que éste encontrara en él una fuente de inspiración, mas no podemos aceptar que la tabla de Rotterdam sea simplemente un sermón en el que se muestra al hombre que, arrepentido de su mala vida, todavía tiene tiempo de enmendarse, pues el perdón existe para todos los pecadores. Nuestra conciencia se empeña tenazmente en ver un propósito de enmienda, sobre todo cuando tiene a la vista acciones reprobables, una «voluntad de adoptar en lo sucesivo una conducta mejor». Pero si nos atenemos a la propia imagen, podemos observar que más que arrepentimiento, el rostro del vagabundo refleja *desengaño* y melancolía, la honda y amarga tristeza de quien ha aceptado su destino, tristeza que se refleja asimismo en el bello paisaje de colores ocres y grisáceos, casi de grisalla. Nadie nos asegura que el buhonero que abandona la posada no tenga intención de volver a ella. Tan sólo sigue su camino, después de cubierta una etapa más en su errabunda existencia. El pliegue de sus labios, al volver la vista hacia el escenario de su vida, deja adivinar cierta complacencia en el mundo. Probablemente el Bosco conocía la abundante

literatura edificante de su época, que exhortaba al lector a meditar sobre su vida pasada y sobre la cercanía de la muerte. El personaje representado no es por cierto un peregrino sino un vendedor ambulante, un vividor que ha vivido y vive en el mundo, un hombre, como lo describe Brion, «prematuramente envejecido por los excesos y las privaciones», un hombre cualquiera que por un momento se para en el camino de su existencia y, como la figura análoga del *Carro de heno*, mira hacia atrás, gesto que ha recordado a algún autor la «vuelta sobre sí» o el examen de conciencia al que invitaban los escritos de la época a «los amantes y los enamorados de este mundo»<sup>200</sup>. El Bosco también ama, como pintor, el cromatismo exultante de esta vida que se nos escapa, al tiempo que refleja con esa profundidad melancólica de la que sólo algunos "hijos de Saturno" son capaces la fugacidad de esa misma vida a la que se ha entregado. El vagabundo del Bosco echa la vista atrás, mas no puede dejar de andar: su vida, trazada con jalones de esperanza y desengaño, es una huida sin remedio hacia delante, sin residencia fija, de ningún sitio a ninguna parte. El castigo y el privilegio del hombre es el hacerse consciente de sus flaquezas y limitaciones (como Adán se hizo consciente de su pecado, lo que le hizo hombre). Mas de nuevo, repitamos, no vemos ni en ésta ni en otras obras del Bosco una promesa de que las cosas vayan a ir mejor, una promesa de salvación: es preciso reparar en que la atención no está centrada ni en el *antes* (la posada y los placeres pasados, objeto del presunto arrepentimiento) ni en el *después* (el final del camino, la muerte), sino en el tránsito mismo, en el *durante* que «es camino -como decía Antonio Machado- que se hace al andar», y *nada más*. Tal era como vimos la navegación de la existencia humana, *La nave de los locos* que vive el viaje, la navegación, como un fin en sí mismo. Al fijar la meta definitiva en la puerta (en la que reconocimos la «verja de la muerte») se está llamando la atención sobre la andadura misma, solitaria y precaria, pero damasiado humana al fin.

¿Estamos proyectando sobre un pintor del siglo XV conceptos existencialistas que sólo se entenderían desde las claves de nuestro tiempo? ¿Podemos atrevernos a afirmar que, en cierto sentido, el Bosco fue un pintor descreído y *nihilista*? Desde la "altura" intelectual de nuestro siglo solemos tener de los protagonistas del pasado una imagen demasiado simplista y plana, como si experiencias profundamente humanas como la angustia o la desesperación no estuviesen al alcance de aquellas mentes ingenuas. Nos complacemos, por ejemplo, en catalogar al Bosco como uno de esos pintores, epígonos de una Edad Media preconcebida según fáciles categorías historicistas, metidos a teólogos o moralistas, cuya obra se comprende fácilmente tan pronto como se identifiquen sus *intenciones* didácticas. ¿Y los demás elementos, muchos de ellos ambiguos, que parecen formar parte esencial de su pensamiento *figurativo*? Todo lo más se le reconoce al Bosco que «enriquece los relatos originales con gran inventiva y riqueza de detalles dramáticos»<sup>201</sup>. En el capítulo siguiente trataremos sin embargo de mostrar la verdadera riqueza de un hombre y un pensamiento complejos que, en la grieta entre dos mundos, se expresó a través de una obra enzarzada, laberíntica, llena de matices simbólicos y de sutilezas, que anticipa planteamientos modernos en un sentido que trataremos de determinar.

En fin; la obra del Bosco muestra -y muestra como sólo lo puede hacer el pensamiento figurativo- al hombre tal como se ve en el espejo de sí mismo y del mundo. Espejo -tales son también los espejos saturninos del des-engaño- que no es ya el de la vida eterna; que no puede conducir ya al espejo del Cristo triunfante. Tal es la superficie especular de la tabla de Rotterdam, un círculo inscrito en un marco octogonal (al parecer éste último producto de un aserramiento posterior) que busca el efecto de un espejo convexo logrado, según De Tolnay, con el esfumado pictórico. En este espejo se mira tal vez por última vez el hombre errante, ese hombre que, cargado como el buhonero

con el equipaje de su destino, acepta finalmente su trágica oquedad, aquel que, como el protagonista de la *Bescheidenheit* de Freidank, termina confesando: «No sé bien quién soy\ ni a dónde debo ir»<sup>202</sup>



### Notas del capítulo tercero

1. G. Deleuze, *Lógica del sentido*. Ed. Paidós, Barcelona, pág. 294.
2. P. Klossowski, *El baño de Diana*, ed. cit. Cfr. la Presentación de Fernando Castro Flórez, pág. XVI.
3. E. Castelli, *Lo demoníaco en el arte*, ed. cit., pág. 39.
4. *Ibidem*.
5. Cfr. E. Castelli, *op. cit.*, pág. 45. Sobre el posible influjo de la mística en la obra del Bosco, ver *infra*, III.2.1.
6. Suso, *Diálogo de la Verdad*. Edición Levasti, cap. XI. Cit. en E. Castelli, *op. cit.*, págs. 47-48.
7. Cfr. Aldous Huxley, «Cielo e infierno». En: *Las puertas de la percepción. - Cielo e infierno*. Ed. Edhasa, 1977, págs. 86 y s.
8. Delevoy cita para avalar su hipótesis, amén de los conocidos ejemplos de artistas y escritores de nuestro tiempo que experimentaron con drogas alucinógenas (Rimbaud, Huxley, Artaud, Michaux), los trabajos del profesor de la Universidad de Göttinger Peurckert, quien ha logrado extraer, a partir de una obra del siglo XVI, el alucinógeno conocido por el nombre de «pomada de las brujas», y después de darlo a probar a varios sujetos, ha tomado nota de sus efectos: supuestas traslaciones en el aire, orgías en las que participan seres fantásticos e infernales, etc., experiencias que se corresponderían con las descripciones de las brujas de los siglos XV y XVI, y, cómo no, con numerosos detalles de la obra del Bosco que nos ocupa. Dicho autor acaba puntualizando que si suponemos que el pintor ha usado tales medios, «ello no disminuye en nada el valor de su obra». Cfr. R.L. Delevoy, *Bosch. Étude biographique et critique*, ed. cit., pág. 73.
9. Sobre la brujería y el diablo en la última Edad Media y en el Renacimiento, cfr. *infra*, VII.4.
10. Cfr. Leo van Puyvelde, *La peinture flamande au siècle de Bosch et Breughel*. Elsevier, París, 1962, pág. 42. El autor argumenta que en la antigua lengua flamenca eran bautizadas estas tablas como «De Temptering van de heilige Antonius», esto es, «Los tormentos de San Antonio».
11. D. Bax, *Ontcijfering van Jeroen Bosch*, ed. cit., pág. 40, n. 17 y 19. Gibson (cfr. *El Bosco*, ed. cit., pág. 142) cree plausible esta identificación.
12. Ver, por ejemplo, Erick Larsen, «Les tentations de saint Antoine, de Jérôme Bosch». *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, XIX, 1950, 1-2, págs. 15 y ss.
13. Cfr. Ch. de Tolnay, *Jérôme Bosch*, ed. cit., pág. 26.
14. André Chastel, «La Tentation de Saint-Antoine ou le Songe du mélancolique». *Gazette des Beaux-Arts*, XV, 1936, pág. 219.
15. A. Chastel, art. cit., pág. 229.



16. Ver más abajo, cap. IV.

17. Sobre la fe popular en los santos en la última Edad Media, cfr. J. Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, ed. cit., cap. 12, en especial págs. 234 y ss.

18. Cfr. el art. de Laura Castaño, «Las grandes epidemias. El triunfo de la peste negra». *Muy Especial*, 5, 1991, pág. 85. Como dato significativo de la incidencia de dicha enfermedad, la autora recuerda que «Alrededor del año 1100, sólo en Limoges (Francia) fallecieron, literalmente enloquecidos, unas 40.000 personas».

19. Para Chastel «la presencia del incendio en la tabla se explica por el hecho de que San Antonio era invocado contra este siniestro». Art. cit., pág. 227.

20. Cfr. W.S. Gibson, *op. cit.*, pág. 144.

21. Símbolo para Bax de la hipocresía y para Cuttler de la envidia, De Tolnay (*op. cit.*, pág. 338) ve en este motivo un «símbolo claro de la lujuria». Por nuestra parte creemos que hay que interpretar esta imagen, sin descartar otros significados adicionales, dentro del motivo recurrente en el Bosco de la devoración.

22. J. Baltrusaitis (*La Edad Media fantástica*, ed. cit., págs. 66 y 67) ve en las fantásticas aeronaves del Bosco claras reminiscencias de temas de la glíptica helenística.

23. Puede decirse que en general las obras que tienen como tema las Tentaciones durante los siglos XV y XVI son escasamente seductoras. Incluso los predicadores más ardientes de la época, como un Alain de la Roche (muerto en 1475, en Zwolle, entre los Hermanos de la Vida Común) describían los pecados de formas tan poco atractivas como «bestias provistas de horribles genitales que emiten torrentes de fuego» (*Alanus redivivus*, Nápoles, 1642. cit. en Gauffreteau-Sévy, *Hieronymus Bosch*, ed. cit., pág. 136). Sobre los "fantasmas sexuales" en Alain de la Roche y otros predicadores de la última Edad Media, cfr. J. Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, ed. cit., cap. 14, págs. 284 y ss.

24. E. Castelli, *Lo demoníaco en el arte*, ed. cit., pág. 11.

25. Entrevista concedida a Y. Hadari-Ramage, «Cómo se puede torturar habiendo estado en Aushiwitz». *Diario 16*, 13-XI-1993.

26. E. Castelli, *op. cit.*, pág. 25.

27. E. Castelli, *id.*, pág. 29.

28. E. Castelli, *id.*, pág. 30.

29. J. Combe es el autor que más ha insistido en la presencia de elementos alquímicos en las obras del Bosco, que estaría justificada según este autor por la denuncia que hace el pintor de este saber herético y "diabólico". Por ejemplo, en la tabla que nos ocupa, Combe (*Jérôme Bosch*, ed. cit., págs. 28 y 29) ve en el huevo, en fuego y en el agua, elementos predominantes en la tabla, símbolos alquímicos: figuras del atanor, el azufre y el mercurio, respectivamente. Ya expresamos no obstante nuestras reservas sobre la generalización de esta hipótesis.

30. M. Foucault, *Historia de la locura en la época clásica*, ed. cit., vol. 1, pág. 37.

31. G. Bacherard, *Lautréamont*. Fondo de Cultura Económica, México, 1985, pág. 47.

32. Con gran audacia estilística, el Bosco ha querido «cargar todo el centro de la tabla del tono más inmaterial y más frío, un gris ceniza y plata, que ha envuelto de tonos más calientes y pesados, pardo sombrío en primer plano [...]». Ch. de Tolnay, *op. cit.*, pág. 25.

33. Sobre los elementos de las descripciones de las escenas del Sabbat en la obra del Bosco, cfr. Ch. de Tolnay, *id.*, págs. 25 y 26.

34. Cfr. L. Baldass, *Hieronymus Bosch*, ed. cit., págs. 240-241.

35. Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada*. Alianza Editorial, Madrid, 1982, 2 vols., vol. 1, cap. XXI, pág. 108.

36. E. Castelli, *op. cit.*, pág. 16.

37. M. Brion, *Bosch*, ed. cit., pág. 49.

38. C.A. Wertheim Aymès, *Die Bildersprache des Hieronymus Bosch dargestellt an «Der Verlorene Sohn», an «Die Versuchung des Heiligen Antonius» und an Motiven aus anderen Werken*. La Haya, 1961, pág. 37.

39. Cfr. *infra*, VII.3.

40. H. Read, *Orígenes de la forma en el arte*. Ed. Proyección, Buenos Aires, 1967, pág. 103.

41. Cfr. H. Read, *Orígenes de la forma en el arte*, ed. cit., pág. 86.

42. Pere Gimferrer, *Marx Ernst o la dissolució de la identitat*. Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1977, pág. 32.

43. G. Bachelard, *Lautréamont*, ed. cit., pág. 12.

44. G. Bachelard, *Lautréamont*, *id.*, pág. 19.

45. G. Bachelard, *id.*, págs. 20 y 21.

46. Cfr. sobre las mismas, H. Read, *Imagen e idea. La función del arte en el desarrollo de la conciencia humana*. Fondo de Cultura Económica, México, 1957, pág. 25.

47. G. Bachelard, *Lautréamont*, ed. cit., pág. 27.

48. El nombre de «gryllas» se remonta a un comentario de Plinio el Viejo «relativo a la caricatura de un tal Grylos (cochinillo) realizada por Antiphilos el Egipcio, contemporáneo de Apeles. Utilizando primro genéricamente para designar el género satírico de la pintura con grandes deformaciones, el nombre terminó por aplicarse exclusivamente a la glíptica que representaba seres cuyo cuerpo se componía de cabezas». J. Baltrusaitis, *La Edad Media fantástica*, ed. cit., pág. 23.. Encontramos en la obra del autor lituano un estudio bastante completo de la evolución del motivo en la Antigüedad tardía y en la Edad Media, particularmente en su última etapa.

49. Imagen frecuente en las sillerías de coro, por ejemplo en la de Saint-Pol-de-León (Finistère) del siglo XV (cfr. Baltrusaitis, *La Edad Media fantástica*, ed. cit., fig. 21, pág. 38); en las vidrieras, como en una de Chartres. Sobre la representación de Juno trifonte y su asimilación a Cronos cfr. E. Panofsky, «El Padre Tiempo», *Estudios sobre iconología*, ed. cit.; y J. Baltrusaitis, *id.*, págs. 39 y ss. Este último autor cita un manuscrito francés en el que la figura trifonte de Cronos corona la Rueda de la Vida girando en el tiempo.

50. J. Baltrusaitis, *La Edad Media fantástica*, ed. cit., pág. 41. Una Prudencia con tres caras la vemos, por ejemplo, en un relieve florentino del Museo Victoria y Alberto de Londres; en el pavimento de la catedral de Siena y en el baptisterio de Bérnago; pero quizás el ejemplo más célebre sea la *Alegoría de la Prudencia* de Tiziano (Londres, National Gallery). Cfr. *ib.*, nota 152.
51. V. gr., en el *Verger de Soulas* (París, Biblioteca Nacional) de comienzos del siglo XIV. Cfr. J. Baltrusaitis, *La Edad Media fantástica*, ed. cit., pág. 39, nota 151.
52. Otra imagen de la Anti-Trinidad la vemos en un dibujo de Matthias Grünewald, hacia 1523-1524 (Berlín, Kupferstiehkabinett). Cfr. J. Baltrusaitis, *La Edad Media fantástica*, ed. cit., págs. 41 y 43 (ver fig. 25).
53. J. Baltrusaitis, *id.*, pág. 19.
54. J. Baltrusaitis, *id.*, pág. 51.
55. J. Baltrusaitis, *id.*, pág. 47. El autor reproduce un *Gorgonéion* doble de un *Apocalipsis* anglonormando de comienzos del siglo XIII (París, Biblioteca Nacional), y uno triple del *Apocalipsis normando* de Canterbury (hacia 1290) (ver figs. 27 y 28, respectivamente).
56. J. Baltrusaitis, *id.*, pág. 53. El autor observa que esta grylla, «Por su actitud, anatomía y rasgos, está muy cercana al monstruo grabado sobre el falso sello antiguo de Raoul d'Aubry, juez de Lille (hacia 1320) (ver fig. 35).
57. Cfr. I. Bango Torviso y F. Marías, *Bosch. Realidad, símbolo, fantasía*, ed. cit., pág. 205.
58. E. Castelli, *op. cit.*, págs. 26-27.
59. G. Groote, *Epistolae*. Antwerpen, Mulder, 1933, pág. 272. Cit. en E. Castelli, *op. cit.*, pág. 272.
60. Inocencio III, *De contemptu mundi*, 1, I, c. I. Migne, t. CCXVI, pág. 702 y ss. Cit. en J. Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, ed. cit., págs. 310-311: «Formado de asquerosísimo semen; concebido con desazón de la carne, nutrido con sangre menstrual, que se dice es tan detestable e inmundicia, que con su contacto no germinan los frutos de la tierra y sécanse los arbustos..., y si los perros comen de ella, cogen la rabia».
61. Sobre el odio y menosprecio del cuerpo en general y el de la mujer en particular, cfr., por ejemplo, J. Huizinga, *id.*, pág. 311.
62. Cfr. *infra*, VII.2.5.
63. E. Castelli, *op. cit.*, pág. 29.
64. Cfr. J. Combe, *op. cit.*, pág. 49. El autor insiste en la importancia del pensamiento místico de Ruysbroeck y los otros místicos holandeses y renanos en la obra del Bosco.
65. Cit. en E. Castelli, *op. cit.*, pág. 29.
66. Gerlac Petersz, *El ardiente soliloquio con Dios*, caps. XII y XXIX. Cit. en E. Castelli, *id.*, págs. 51 y 52.
67. Cfr. C. Linfert, *Jérôme Bosch*, ed. cit., pág. 126.

68. Pierre Groult, *Los místicos de los Países Bajos y la literatura espiritual española del siglo XVI*. Fundación Universitaria Española, Madrid, 1976, pág. 41. Zuster Hadewijch, cfr. pág. 42.
69. P. Groult, *op. cit.*, pág. 66.
70. Cfr. R. H. Marijnissen, *op. cit.*, pág. 303.
71. Dionisio Cartujano, *Dialogion de fide cath.*, Opera, t. XVIII, pág. 366. Cit. en J. Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, ed. cit., pág. 312.
72. J. Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, ed. cit., pág. 313.
73. Eckhart, *Predigten*, núms. 60 y 76. Cit. en J. Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, ed. cit., pág. 316.
74. Ruysbroeck, *Dat boec van seven sloten*, cap. 19. *Werke*, ed. David, IV, págs. 106-108. Cit. en J. Huizinga, *id.*, pág. 316. El místico holandés ve a los que gozan de la bienaventuranza de Dios «sumidos en ella hasta la pérdida del propio ser; esto es, una ignorancia y un eterno estar perdido». O. c., cap. 43, pág. 264.
75. Ruysbroeck, *Spiegel der ewigher salicheit*, caps. 19 y 23. Cit. en J. Huizinga, *id.*, pág. 318.
76. Cit. en E. Castelli, *op. cit.*, pág. 48. Sobre la vida, la obra y el influjo del místico alemán, cfr. págs. 48 y ss.
77. Eckhart, *Predigten*, núm. 40. Cit. en Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, ed. cit., pág. 321.
78. Tauler, *Predigten*, núm. 28. Ed. Vetter. Cit. en J. Huizinga, *id.*, pág. 316.
79. Dionisio Cartujano, *De contemplatione*. Cit. en J. Huizinga, *id.*, pág. 319.
80. Cfr. P. Groult, *op. cit.*, pág. 49 y ss.
81. Jacob Böhme, *Aurora*. Edición de Agustín Andreu Rodríguez. Ed. Alfaguara, Madrid, 1979, XV, 54 y XVIII, 38. Todo, dice Böhme en otro lugar, tiene «una doble fuente, el bien y el mal»: «En este mundo hay en todas las criaturas una voluntad y fuente buena y otra mala: en los hombres, animales, plantas, peces y gusanos, así como en todo lo que existe [...]. O. c., II, 4.
82. Eckhart, *Comment in Joh.*, IX, 3. La cuarta de las 28 proposiciones condenadas por la Bula papal del 27 de Marzo de 1329, contenidas en Giuseppe Faggin, *Meister Eckhart*. Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1953, pág. 393. En la proposición XIV de las condenadas nos encontramos con otra controvertida declaración: «no querría yo no haber cometido pecados, porque Dios quiere en algún modo que yo haya pecado, y ésta es la verdadera penitencia». *Liber Bend.*, Proc. Col. I, art. 7. En Faggin, *op. cit.*, pág. 396.
83. Eckhart, *El libro del Consuelo divino*. Edición de A. Castaño. Buenos Aires, 1977, pág. 30.
84. H. Read, *El significado del arte*, ed. cit., pág. 140. Loc. cit.
85. J. Combe, *op. cit.*, pág. 49.
86. Ch. de Tolnay, *op. cit.*, pág. 39.

87. Ruysbroeck, *L'anneau ou la Pierre brillante. Obras de Ruysbroeck*. Bruselas, 1928 (2ª ed), pág. 263. Cit. en Marijnissen, *op. cit.*, pág. 436.
88. Martin Heidegger, «El sendero del campo». Art. inédito aparecido en *El País*, 21-9-89, con motivo del centenario del filósofo alemán.
89. Eckhart, *El libro del Consuelo divino*, ed. cit., Prólogo, pág. 14.
90. Eckhart, *In.*, Sap. IV. Cit. en G. Faggin, *op. cit.*, pág. 124.
91. Proposición XIII (procedente de *Proc. Col.*, I, 8, II, 4, art. 4). En Faggin, *op. cit.*, pág. 395. El subrayado es nuestro.
92. Cit. por A. Andreu Rodrigo, Prólogo a su edición de *Aurora* de Jacob Böhme, *op. cit.*, pág. XLIII.
93. Eckhart, *El libro del Consuelo divino*, ed. cit., págs. 34-35. El místico alemán trae a colación las palabras de San Agustín: «¿Vacíate para que estés lleno, no ames para que aprendas a amar, aléjate de ti para que vuelvas a encontrarte».
94. Agustín Andreu, Prólogo a J. Böhme, *Aurora*, *op. cit.*, pág. XXXIV.
95. Cfr. J. Combe, *op. cit.*, pág. 49. El autor cita como posible modelo iconográfico de la obra del Prado las xilografías del *Exercitium super Pater noster*, próximas al ámbito de los Hermanos de la Vida Común.
96. Eckhart, *El libro del Consuelo divino*, ed. cit., pág. 27.
97. M. Heidegger, «El sendero del campo». Art. cit.
98. Según De Tolnay, dichas tablas, tal vez más largar originalmente, estaría dispuestas siguiendo una estructura vertical: a un lado, el «Paraíso terrestre» y arriba la «Subida al Empíreo» o Paraíso celeste; al otro lado, el «Infierno» y la «Caída de los condenados». El autor, que sitúa cronológicamente esta obra entre la *Tentación* de Lisboa y el *Jardín*, señala como precedente de esta disposición en paneles superpuestos el retablo de Dirk Bouts de Lovaina. Cfr. Ch. de Tolnay, *op. cit.*, pág. 336. Más plausible -por la unidad de estilo que presentan las cuatro tablas- nos parece esta hipótesis que la de L. Baldass (cfr. *op. cit.*, pág. 231), según la cual los cuatro paneles debieron formar parte de dos pequeños tripticos con el Juicio Final y la Resurrección de la carne como temas de los paneles centrales, hoy perdidos.
99. *Ib.*
100. De Tolnay cita otros ejemplos de la ascensión de las almas, v. gr., un dibujo renano de finales del siglo XV conservado en el Gabinete de Estampas de Berlín. Pero comparadas con la tabla del Bosco todas ellas resultan demasiado ingenuas y "realistas". Cfr. Ch. de Tolnay, *op. cit.*, págs. 28 y 369, nota 62.
101. Cfr. J. Combe, *op. cit.*, pág. 26.
102. Había sido desarrollada ampliamente por los victorinos. Seguramente Hugo de San Victor (a quien Dante sitúa en el Paraíso -XII, 133-, al lado de San Buenaventura) era conocido por Ruysbroeck y los otros maestros espirituales, quienes parece ser que tomaron de aquél algunas de sus doctrinas fundamentales. Dionisio Cartujano cita a Hugo de San Victor y otros seguidores de Ruysbroeck como Herph y Mombaer aducen su autoridad cuando hay que defender al místico de Groenendaal de los ataques de Gerson. Para el influjo de los victorinos en la mística holandesa, cfr. P. Groult, *op. cit.*, págs. 40 y 41. Sobre la estética medieval de la luz, puede consultarse asimismo De Bruyne, *Estudios de estética medieval*, ed. cit., tomo III, cap.

1.

103. Ruysbroeck, *Le Livre des douze Béguines. Oeuvres de Ruysbroeck l'admirable*, Bruselas, 1938, pág. 304. En otro lugar se refiere a la Luz ante la que «nuestros ojos se deslumbrarán, el sol nos introducirá en su propia claridad donde nosotros poseeremos la unidad con Dios». *L'anneau ou la Pierre brillante. Oeuvres de Ruysbroeck*, 1928 (2ª ed.), pág. 269. Cit. en Marijnissen, *Jérôme Bosch. Tout l'oeuvre peint et dessiné*, ed. cit., pág. 304.

104. Para Baldass (cfr., *op. cit.*, pág. 229) esta tabla formaría el ala izquierda de un tríptico, siendo el *San Juan en Patmos* de Berlín el ala derecha del mismo, para lo cual aquella tendría que haber sido cortada en altura, unos 13 cm. arriba y abajo. Estamos de acuerdo con De Tolnay (cfr. *op. cit.*, pág. 342), sin embargo, en que la diferencias estilísticas de factura y color entre ambas obras hace inviable la hipótesis de Baldass, aparte del hecho que parece no tener en cuenta Baldass de que la tabla de Madrid no está pintada por detrás. Combe (cfr. *op. cit.*, pág. 37) la sitúa, por la composición y por la técnica, muy próxima al *San Jerónimo* de Gante. Por otra parte, Gibson (cfr. *op. cit.*, pág. 134) piensa que «la composición pudo estar influida por una pintura que realizó unos años antes Geertgen tot Sint Jans» (ver fig. 118 reproducida por el citado autor).

105. Por la actitud y por el paisaje de fondo se ha comparado al *San Juan Bautista* de Gérard de Sain-Jean (que se cree ejerció su actividad entre los años 1475 y 1479) del Museo de Berlín. Ambos pintores se apartan de la iconografía tradicional y no tienen en cuenta las fuentes evangélicas. «Pero -como apunta Gaufretteau-Sévy, *op. cit.*, pág. 181-, mientras que el *San Juan Bautista* de Gérard posee gran unidad, el de Bosch muestra esa dualidad de inspiración que le es propia. Concreciones minerales y vegetales, ramas erizadas de espinas surgen de los bosques, cargadas de misterio y violencia; en primer término, singulares frutos esféricos que dejan fluir sus semillas se integran también en el repertorio simbólico habitual y transforman ese apacible bosquecillo en un paisaje opresivo y fantástico».

106. Según la hipótesis, ya citada y que nos parece la más plausible, de Isabel Mateo Gómez.

107. Cfr. J. Baltruaitis, *La Edad Media fantástica*, ed. cit., pág. 132. Sobre dicha tradición, ver de la obra citada, cap. IV, pág. 123 y ss. Cfr. *asimismo infra*, VI.1.4.

108. Génesis, 30, 14-21 y Cantar de los Cantares, 7, 14. Fuentes citadas en J.V.L. Brans, «Los ermitaños de Jerónimo Bosco. San Juan Bautista en el desierto». *Goya*, Enero-Febrero, 1955, n° 4, pág. 200.

109. Ch. de Tolnay, *op. cit.*, pág. 35. Para De Tolnay la planta significaría la Naturaleza, pues es similar a la representada en una miniatura de Juan Perreal, *Diálogo del Alquimista con la Naturaleza* (hacia 1495), con una inscripción que indica esta significación. O. c., pág. 342.

110. Cfr. R.H. Marijnissen, *op. cit.*, pág. 396, donde sigue a Wertheim Aymès.

111. De Tolnay (cfr. *op. cit.*, pág. 341) lo considera una innovación iconográfica. Habitualmente se representaba al sabio doctor sentado en su escritorio, junto a sus libros, un crucifijo y un cráneo. Así lo vieron, por ejemplo, Van Eyck, Durero y Metsys.

112. Thomas de Kempis, *Imitación de Cristo*. Cit. en W.S. Gibson, *op. cit.*, pág. 129.

113. Ch. de Tolnay, *op. cit.*, pág. 341.

114. Cit. en J. Combe, *op. cit.*, pág. 34.
115. Cit. en R. H. Marijnissen, *op. cit.*, pág. 390.
116. Cfr. I. Bango Torviso y J. Marías, *op. cit.*, pág. 214.
117. Cit. en M. Gauffreteau-Sévy, *op. cit.*, pág. 186.
118. M. Gauffreteau-Sévy, *id.*, pág. 159.
119. En mal estado de conservación, los dos ángulos superiores son añadidos posteriores, por lo que el tríptico debía tener una terminación redonda. Cfr. M. Cinotti, *El Bosco*, ed. cit., n° 40.
120. Cfr. Ch. de Tolnay, *op. cit.*, pág. 370, nota 90.
121. Cfr. Ch. de Tolnay, *id.*, pág. 34.
122. Cfr. Ch. de Tolnay, *id.*, pág. 34.
123. Cit. en Marijnissen, *op. cit.*, pág. 211.
124. Cfr. R.H. Marijnissen, *id.*, pág. 211.
125. Como quiera que se trata de una tabla pintada por las dos caras, se ha pensado que formaba parte de un tríptico cuyos restantes paneles se han perdido. Así, Marijnissen (cfr. *op. cit.*, pág. 286), profundo conocedor de la tradición artesanal y pictórica de los antiguos Países Bajos, asegura que «La dinámica de la composición y la existencia de un tondo monocromo sobre la cara externa constituye la prueba irrefutable de que se trata del postigo derecho de un tríptico». Buscando «parejas adecuadas» dicho autor especula con la posibilidad de que se tratase de una «Creación» del hombre combinada con una escena que evocase su naturaleza pecadora, tal vez un «Juicio Final». Resulta por otra parte tentadora la hipótesis ya referida de Baldass según la cual la tabla de Berlín sería la hoja derecha de un conjunto del que formaría parte como postigo izquierdo el *San Juan Bautista en Meditación* de Madrid. Debemos rechazarla, sin embargo, por considerar, con Delevoy (cfr. *op. cit.*, pág. 121), dichas obras pertenecientes a momentos diversos no sólo de la técnica (más relumbrante la de Madrid), sino sobre todo de la sensibilidad del pintor.
126. Cfr. M. Gauffreteau-Sévy, *op. cit.*, pág. 166.
127. Cit. en R.H. Marijnissen, *op. cit.*, pág. 287.
128. M. Cinotti, *op. cit.*, n° 33 A.
129. R.H. Marijnissen, *op. cit.*, pág. 287. Para este autor no se excluye que Tytinillus sea el monstruo del primer plano de la tabla de Berlín, lo cual confirmaría una vez más su tesis según la cual el Bosco estaba familiarizado con el ámbito del clero.
130. R.L. Delevoy, *op. cit.*, pág. 114. Este autor señala asimismo la gran semejanza existente entre el perfil de San Juan y el del esposo de las *Bodas de Caná*. O. c., pág. 114.
131. Cfr. J. Combe, *op. cit.*, pág. 70, nota 105. Marijnissen señala que no se trata de realidad de una alabarda o un arpón sino de un instrumento de cocina, que tantas veces aparece en los infiernos bosquianos para torturar a los condenados. Cfr. R.H. Marijnissen, *op. cit.*, pág. 287.
132. C.A. Wertheim Aymés, *op. cit.* Cit: en Marijnissen, *op. cit.*, pág. 285.

133. Cfr. W. Fränger, *Hieronymus Bosch*. Dresde, 1975 (colección de artículos), pág. 252.
134. M. Delevoy, *op. cit.*, pág. 117.
135. Eckhart, *El libro del Consuelo divino*, ed. cit., págs. 37-38.
136. Cfr. R.H. Marijnissen, *op. cit.*, págs. 404 y 405.
137. Cfr. I. Bango Torviso y F. Marías, *op. cit.*, pág. 212.
138. Ch. de Tolnay, *op. cit.*, pág. 342, n° 27a de su Catálogo. De Tolnay la cree algo posterior al *San Cristobal* de Rotterdam, pues el paisaje marítimo del fondo anuncia la *Epifanía* del Prado. Añadamos que para este autor la parte alta de la tabla de Rotterdam, ligeramente cimbrada, debía estar en semicírculo. Por otra parte, De Tolnay niega la autenticidad de una tercera tabla con el tema de *San Cristobal* (Winterthur, Colección Reinhart), reconocida en cambio como obra original por Pfister y Friedlander. Probablemente se trate de una copia de una obra del Bosco, no obstante, como observa Cinotti (*op. cit.*, n° 38), «La composición refleja el gusto por la contaminación del tema de San Cristobal con el de los diablos y el infierno, que no debe datar de los imitadores sino del mismo Bosco, como indica un grabado del siglo XVI de un dibujo del artista».
139. Cfr. S. de la Vorágine, *La leyenda dorada*, ed. cit.
140. L. van Puyvelde, *op. cit.*, pág. 279; Ch. de Tolnay, *op. cit.*, pág. 35; J. Chailley, *Jérôme Bosch et ses symboles. Essai de décryptage*. Mémoires de l'Académie royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts, in-4°, 2ª serie, XV-I, Bruselas, 1978, pág. 198 (cit. en Marijnissen, *op. cit.*, pág. 402).
141. Cfr. D. Bax, *op. cit.*, pág. 231.
142. C. Linfert, *Jérôme Bosch*, ed. cit., pág. 94.
143. Cfr. W.S. Gibson, *op. cit.*, pág. 136.
144. Cfr. Sófocles, *Las traquinianas*, 555-61; 460-751 y 756 ss.; Ovidio, *Metamorfosis*, IX, 101 y ss.; etc. Cfr. Robert Graves, *Los mitos griegos*. Alianza Editorial, Madrid, 1988, 2 vols., vol. 2, págs. 243 y 244; 252 y ss.
145. Cfr. Ovidio, *op. cit.*, IX, 241-73; Apolodoro, II, 7,7. Cfr. R. Graves, *id.*, vol. 2, págs. 145 y 255 y ss.
146. G.S. Kirk, *La naturaleza de los mitos griegos*. Ed. Argos Vergara, Barcelona, 1984, pág. 156.
147. G.S. Kirk, *op. cit.*, págs. 170-171.
148. Gracias a la imprenta la *Vulgata* alcanza una difusión sin precedentes: dieciséis ediciones entre 1475 y 1517; veintidós ediciones al alemán entre 1466 y 1520. No deja de ser significativo que entre 1455 y 1520 el 75% de los libros impresos sean de contenido religioso. Entre ellos destacan las continuas ediciones de las obras de Ludolfo de Sajonia y Thomas de Kempis. Cfr. I. Bango Torviso y F. Marías, *op. cit.*, págs. 176 y 178. Sobre el clima espiritual en tiempos del Bosco, cfr. K. Blockx, «La vie religieuse au temps de Jérôme Bosch». En: Marijnissen y otros, *Le probleme Jérôme Bosch*, ed. cit., págs. 115-132.
149. Sobre el origen iconográfico de este tema, cfr. I. Bango Torviso y F. Marías, *op. cit.*, pág. 186, nota 76.



150. I. Bango Torviso y F. Marías, *op. cit.*, pág. 178.
151. Para Gibson los elementos básicos de esta composición estarían inspirados en un grabado realizado por Israhel van Meckenem en la década de 1480. «El Bosco, sin embargo, consigue una monumentalidad de la que carece su modelo, bajando el punto de perspectiva y poniendo mayor distancia entre Gregorio y su visión; además, cambia los habituales instrumentos de la Pasión por los episodios bíblicos que simbolizan». W.S. Gibson, *op. cit.*, págs. 118-120.
152. *Homilías sobre los Evangelios*, Libro II, Homilia 17. *Obras de San Gregorio Magno*. Madrid, 1958, págs. 741 y ss. Cit. en I. Bango Torviso y F. Marías, *op. cit.*, pág. 183.
153. Cfr. Ch. de Tolnay, *op. cit.*, pág. 344.
154. R. Delevoy, *op. cit.*, pág. 47.
155. Cfr. W.S. Gibson, *op. cit.*, pág. 115.
156. De Tolnay (cfr. *op. cit.*, pág. 37) destaca asimismo las posibles influencias de Rogier van der Weiden y Memling, que ya habían señalado Justi y Baldass.
157. De Tolnay recuerda que existía un antiguo altar en 1421 en el coro de la iglesia de Nuestra Señora en el que estaba representada la Epifanía. Incendiado en 1478, fue sustituido por un retablo pintado por Wezel van Utrecht con el mismo tema y en 1509 por una *Epifanía* de Jerónimo Bosch. Cfr. Ch. de Tolnay, *op. cit.*, nota 102.
158. Sobre la perspectiva teatral en el Bosco, ver más abajo, VII.2.
159. Cfr. L. Brand-Philip, «The Prado Epiphany by Jerome Bosch». *Art Bulletin*, XXXV, 4, Diciembre 1953, págs. 267-293.
160. Cfr. Ch. de Tolnay, *op. cit.*, págs. 344 y ss.
161. Cit. en R.H. Marijnissen, *op. cit.*, págs. 239 y 240, donde se citan asimismo otros tratados impresos en la época que describen la horrible enfermedad de Herodes, como el *Miroir historial* de Vicentius (1495-1496).
162. Cfr. W.S. Gibson, *op. cit.*, pág. 115.
163. M. Gauffreteau-Sévy, *op. cit.*, págs. 189-190.
164. Cfr. W. Fränger, «Der Vierte König des Madrider Epiphaniens-Altars von Hieronymus Bosch». *Deutsches Jahrbuch für Volkskunde*, III, 1957, págs. 169-198.
165. Cfr. J. Combe, *op. cit.*, pág. 48.
166. Ver *supra*, II.2.1.
167. Ver *supra*, II.3.2., A.
168. Cfr. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *op. cit.*, pág. 281.
169. Cfr. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *id.*, pág. 256.
170. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *id.*, pág. 198.

171. C. Linfert, *Jérôme Bosch*, id., pág. 120.
172. C. Linfert, *Jérôme Bosch*, id. pág. 118.
173. Sobre la figura del Cristo de la Pasión en la emoción religiosa de la última Edad Media, cfr. J. Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, ed. cit., págs. 213 y ss.
174. Cfr. más abajo, VII.2.
175. Las radiografías revelan repintes en el ángulo inferior izquierdo que ocultan a los donantes. Cfr., por ejemplo, M. Gauffreteau-Sévy, *op. cit.*, pág. 221.
176. Este hecho hace que desestimemos la interpretación de De Tolnay, quien identifica al personaje en cuestión con Poncio Pilato. Por su parte, Mela Escherich (cfr. «Eine politische Satire von H. Bosch». *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, IX, 1940, págs. 188 y ss.) piensa que se trata de una sátira política, en la que el personaje de perfil representa a Luis XI, el hombre de pelo rizado, a Galeazzo Maria Sforza o al canciller Simonetta, y los esbirros, uno de los cuales lleva el emblema del águila bicéfala de los Habsburgo, a los soldados de Maximiliano de Austria. Para esta autora la tabla del Bosco refleja la situación en Europa tras la muerte de Carlos el Temerario en 1477, cuando Borgoña fue repartida entre Francia y Austria, pasando Brabante a depender de Maximiliano. A la luz de esta hipótesis, Escherich data esta obra poco después de 1477, fecha que según De Tolnay es demasiado antigua, ya que «El tratamiento de los personajes, casi de tamaño natural, el juego magistral de los volúmenes, el modelado extremadamente hábil y matizado de los rostros anuncian el gran estilo del último período». Cfr. Ch. de Tolnay, *op. cit.*, págs. 20 y 346.
177. W.S. Gibson, *op. cit.*, págs. 120 y 121.
178. Cfr. M. Brion, *op. cit.*, pág. 11. Se trataría para este autor de «Un retrato de Bosch, sin equívoco»: el mismo hombre del dibujo de Arras, sólo que más joven.
179. R.L. Delevoy, *op. cit.*, pág. 54.
180. Julio E. Payró, *La pintura en los Países Bajos*. Ed. Futuro, Buenos Aires, 1945.
181. R.L. Delevoy, *op. cit.*, págs. 59-60.
182. Linfert (*Jérôme Bosch*, ed. cit., pág. 114) anota que la escena se desarrolla ya en este sentido «en el espíritu de los manieristas». Sin embargo, para este autor «este apretamiento está lejos de ser una despacialización. Es más bien una mezcla explosiva de escultura y de partículas de espacio devenidas casi tangibles».
183. Ch. de Tolnay, *op. cit.*, págs. 39 y 40. Señala este autor que el agrupamiento de tres personajes es una fórmula que se encuentra asimismo en la pintura monumental italiana, de Giotto a Rafael pasando por Masaccio, aunque en el Bosco cobra dimensiones insólitas.
184. M. Gauffreteau-Sévy, *op. cit.*, págs. 174-175.
185. El autor trae asimismo a colación un antiguo texto holandés en el que se compara a los verdugos de Cristo con perros rabiosos: «Y en su cólera ellos rabian y rechinan sus dientes como perros rabiosos». Cfr. R.H. Marijnissen, *op. cit.*, pág. 378, nota 520.
186. P. Fierens, *Le fantastique dans l'art flamand*. Bruselas, 1947. Cit. en Marijnissen, *op. cit.*, pág. 378.

187. E. H. Gombrich, «Las cabezas grotescas». En: *El legado de Apeles*, ed. cit., pág. 119.
188. W.S. Gibson, *op. cit.*, pág. 128.
189. E.H. Gombrich, *op. cit.*, pág. 117.
190. Cit. en R.H. Marijnissen, *op. cit.*, pág. 380.
191. Marsilio Ficino, *De vita triplici*, III, 2. Cit. en R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *op. cit.*, pág. 167.
192. Por ejemplo, véase la descripción de Ptolomeo en su *Tetrabiblos*, III. Cfr. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *id.*, págs. 154 y 291.
193. Cfr. J. Chevalier y A. Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, art. «Máscara», pág. 687.
194. J. Combe, *op. cit.*, pág. 45.
195. R.L. Delevoy, *op. cit.*, pág. 58.
196. Considerada de la época tardía por la mayoría de los autores, «momento en que la perfección de su técnica concuerda con cierta medida filosófica», creemos, con Gauffreteau-Sévy (*op. cit.*, pág. 232), «que podría juzgarse esta obra como la última del Bosco».
197. Tales son asimismo las objeciones de Cesar Pemán, «Sobre la interpretación del viandante al reverso del *Carro de Heno* del El Bosco». *Archivo Español de Arte*, 34, 1961, pág. 132. La titulación inexacta de la tabla se remonta a G. Glück («Zu einem Bilde von Hieronymus Bosch in der Figdorschen Sammlung in Wien». *Jahrbuch der königlichen Preussischen Kunstsammlungen*, 25, 1904, págs. 174-184) y ha sido seguida, entre otros, por Friedländer y De Tolnay. Pero son más los que, como Gibson (cfr. *op. cit.*, pág. 104) desestiman dicho título, por creerlo infundado.
198. Cfr. L. Baldass, *op. cit.*, págs. 227 y s.
199. Cfr. R.H. Marijnissen, *op. cit.*, pág. 412.
200. Por ejemplo, en el *Boeck des gulden throens of der xxiiiij ouden* (*Libro del trono de oro o de las veinticuatro sabidurías*), publicado en Utrecht el año 1480 (encontramos otra versión holandesa publicada en Haarlem, en 1484). Asimismo en los *Sermones de San Bernardo* se hace uso de la metáfora de la «vuelta atrás» para referirse al examen de conciencia que deben hacer los pecadores o «los amantes y los enamorados de esta mundo». Cit. en Marijnissen, *op. cit.*, pág. 414.
201. W.S. Gibson, *op. cit.*, pág. 142.
202. Cit. en M. Cinotti, *op. cit.*, n° 61.

FENOMENOLOGÍA DE LA EXPERIENCIA VISIONARIA  
EN EL BOSCO. DE LA ICONOGRAFÍA A LA FIGURACIÓN

Luis Peñalver Alhambra

II



Autor: LUIS PEÑALVER ALHAMBRA

Título: **FENOMENOLOGÍA DE LA EXPERIENCIA VISIONARIA  
EN EL BOSCO. DE LA ICONOGRAFÍA A LA FIGURACIÓN**

Director: Dra. Dña. ANA MARÍA LEYRA SORIANO

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Facultad de Filosofía

Departamento de Filosofía IV

Año 1995

**TERCERA PARTE**

**EL ÁRBOL HUECO**



## INTRODUCCIÓN

### A. El problema del hombre

El Bosco, como su propia obra, es una pregunta. Apenas podemos esponjar de los archivos de la historia unas pocas fechas de su vida, insuficientes desde luego para componer un vago boceto de su personalidad. El misterio del Bosco, reiterémoslo una vez más, está encerrado en su obra. Tras estos dos largos capítulos recorriendo las obras más significativas que nos han llegado del «*insignis pictor*» de 's-Hertogenbosch, tal vez estemos en mejores condiciones para descorrer parcialmente el velo que cubre «el enigma del Bosco». A la luz de su propia obra, creemos que no es demasiado arriesgado suponer que la melancolía, no tanto como temperamento psicológico cuanto como forma de pensamiento, fue una de las *estaciones* donde más se detuvo el recorrido de la pasión de un hombre que se llamó a sí mismo Hieronymus Bosch.

Nuestro propósito consistirá ahora en mostrar que esta melancolía, extraña ya a la *acedia* medieval, forma parte de lo que definiremos como un temperamento artístico moderno. Trataremos de descubrir en el Bosco uno de los más tempranos exponentes de esa experiencia moderna que vincula el proceso creador del artista con el estado melancólico, experiencia que en el pintor brabantón adquiere caracteres propios, alejada de los centros culturales flamencos e



italianos y que aún bebe en las fuentes populares y medievales. Su obra testimonia una vivencia marginal, entiéndase bien: *marginal* no sólo porque es vivida desde los márgenes, desde los límites culturales y geográficos de su Brabante septentrional, una tierra tradicionalmente fronteriza y provinciana, sino porque responde a una experiencia única y radical. La obra del Bosco es la expresión singular e irrepetible de un sentimiento que, por distintos caminos, se expresaba en los círculos humanistas y artísticos italianos, y que coincide con una de las crisis culturales más violentas de la historia occidental: una época de crisis que, como diría Ortega y Gasset, se convierte en época de máxima fluidez, donde, tras la pérdida de las antiguas "creencias positivas", *todo es posible*, aunque esta posibilidad se manifieste con la fuerza y la violencia de una explosión: la explosión y consiguiente desgarró de la individualidad. Claro que la forma que adopta esta subjetividad en el pintor de 's-Hertogenbosch no es la del humanismo cristiano moderado y de suaves modales de su ilustre compatriota, el cosmopolita Erasmo de Rotterdam, ni el del humanismo italiano que va a construir al hombre como sujeto que se autoafirma en la conquista de la sociedad y la naturaleza: antes bien, la melancolía trágica del Bosco, vivida con toda la violencia de su trágica profundidad, desencadena un proceso de descubrimiento y al mismo tiempo de deconstrucción del sujeto. La suya es una *emergencia* oculta, lejos de la "sinceridad" exhibicionista del gran renacentista francés Montaigne, con quien no obstante se puede establecer una afinidad no sólo retórica. En efecto, comparte con el ensayista gascón su obsesión por la muerte, aunque la vivencia trágica y "grotesca" del Bosco poco tiene que ver con el estoicismo del francés de «la vida como preparación para la muerte»<sup>1</sup>. Esta preocupación común va a llevar a ambos autores a replegarse sobre sí mismos, a refugiarse en la intimidad de sus vidas, escrutándolas -más conscientemente en Montaigne, secretamente en el Bosco-, espiándolas

en sus entresijos y sus obsesiones. Podemos preguntarnos si pintó el Bosco como escribió Montaigne, «para librarse de sus obsesiones e incluso de sí mismo, pues tanto era su deseo de libertad»<sup>2</sup>. Tal es el contrastado tópico del arte como exorcismo, como liberación de los demonios personales, la única vía de escape que hace tolerable para ciertas sensibilidades exacerbadas el insoportable peso de la existencia. Una de estas obsesiones del pintor, ya lo hemos visto, tiene que ver con la extraordinaria atención que presta el Bosco a las impresiones fugitivas, a la frenética agitación que sufre el mundo, que es el mundo y que viola todas las leyes de la identidad, transformando las sustancias aristotélicas en un intenso y amenazante flujo de vida y muerte. La percepción de este cambio constante, que afecta a todas las formas de la realidad, se agudiza cuando se vuelve sobre sí, en el Bosco como en Montaigne, hacia los sucesivos estados y ensoñaciones del alma. El sujeto, apenas conquistada su unicidad, comienza a perderse en el incesante vaivén de las metamorfosis: «porque -como escribe el pensador francés- me convierto yo mismo en otro». Hemos reconocido en el Bosco al pintor de la desintegración del hombre. Como veremos, este desgarrón fundamental en el corazón del sujeto (en el seno de la *substancia*) va a crear la fluidez necesaria para que el pintor sea capaz en su obra de transformarse en todas las criaturas; va a crear esa «*vacatio animae*» que hallaremos como característica del *demon* melancólico del artista y que convertirá al Bosco, al comprobar el papel crucial que juega la perspectiva teatral en su obra, en un consumado actor, maestro de máscaras y tramoyas. La visión bosquiana del mundo como apariencia, como ilusión y engaño, esconde ese nihilismo esencial que hace posible las metamorfosis (según la máxima repetida de «todo se puede transformar en todo porque nada es realmente nada» se aplica ahora al sujeto); una experiencia que va precedida y está condicionada por la desarmonía que hemos reconocido como propia del "espíritu melancólico" del pintor: por esa

conciliación imposible entre el Absoluto y el alma, entre la facticidad y finitud del hombre y su deseo infinito, que se traduce en una tensión esencial entre el artista y el mundo.

La personalidad del Bosco se diluye en su obra. Aunque lográsemos levantar un pico del velo que oculta su compleja obra, seguramente jamás podríamos encontrar al "sujeto Jerónimo Bosch". El artista que nos interesa no está ante la obra o detrás de ella, sino *en la obra misma*. Se ha vertido mucha tinta, no obstante, tratando de dilucidar el "verdadero rostro" del artista, eso que ahora se ha dado en llamar su "perfil psicológico". Ahora bien, aunque sea legítimo nuestro afán de ahondar un poco más en "el problema del hombre", no podemos olvidar la insaciable hambruna del Tiempo, de ese anciano y cruel Saturno que todo lo devora y que se ha ocupado de borrar, ayudado tal vez por el propio interés del artista en no dejar apenas huellas, la mayor parte de los vestigios de su vida.

#### **B. Aclaraciones metodológicas. El bosque de los nombres**

*«Obitus fratrum: Anno 1.516, Hieronimus Aquen, alias Bosch, insignis pictor»*<sup>3</sup>. ¿Se celebraron ya las solemnes exequias del difunto cofrade en la capilla de la Hermandad de Nuestra Señora de 's-Hertogenbosch? Corría el noveno día del mes de Agosto, lo cual hace suponer que falleció algunos días antes. ¿Quién se acuerda ya del insigne pintor? ¿recuerda alguien esos jóvenes ojos que probablemente habían presenciado con vivacidad inusitada alguna de las ingentes torturas públicas que se sucedieron en las plazas de los Países Bajos tras el saqueo de Gante de 1468? ¿Qué ha sido de aquellos ojos atónitos que siguieron como nadie había seguido hasta entonces a Tondalo, el héroe irlandés, en sus viajes a los infiernos del alma humana? Seguramente se secaron para siempre; seguramente descansan ahora en sus cuencas vacías. Los escasos datos que se han podido

atesorar en torno a la vida del ilustre pintor no hablan sino de esta prolongada ausencia. El propio nombre del artista era incierto aun en la época del pintor. Las grafías con las que aparece registrado tanto en los libros de su Cofradía como en los documentos oficiales son tan diversas que han despistado a algún autor: Jeroen, Joen, o las versiones latinizadas, Jheronymus, Jheronimus, Jeronimus o Hieronymus. Respecto al apellido, que ha hecho pensar en Aquisgrán (Van Aken: de Aquis) como posible origen de la familia del pintor, también las versiones son varias: Aken, Aeken, Aquen, Acken (lo que ha hecho dudar a un biógrafo sobre la identidad del pintor, apuntando la posibilidad de que hubiese en 's-Hertogenbosch otro pintor con el mismo nombre de bautismo<sup>4</sup>). Si a esta variedad de lecturas añadimos las designaciones del pintor que prevalecieron en otros países (en España, *Jerónimo Bosco* o *El Bosco*; en Italia *Gerolamo Boschi Fiamengo*; en Flandés, *Bos*<sup>5</sup>), advertimos que nada en el Bosco, ni siquiera su nombre, está cerrado. Lo cierto es que a él le gustaba firmarse Jheronimus Bosch, acaso porque como artista cree que hasta que no realiza su obra, de la cual es tan hijo como la obra hija suya, no conquista su verdadero nombre, su verdadera identidad. Es posible que adoptara tal denominación, que coincide con la última sílaba de su ciudad natal, como muestra de gratitud y homenaje a su lugar de origen, tal como han hecho otros pintores (especialmente si tuvieron que hacer patria fuera de sus respectivos países, como sería el caso del hipotético viaje del Bosco, al que luego nos referiremos); quizás, también, para distinguirse de su hermano mayor, Goossen, que llevaba antes que él el apellido paterno. Quizás por todo ello junto, pero además por el significado específico de la palabra que alude al *bosque* (en alemán *Busch*; Cinotti advierte que Bois-le-Duc o "Bosque Ducal", la actual 's-Hertogenbosch, es designada aún hoy por la abreviatura *Den Bosch*<sup>6</sup>). No deja de ser significativo que el único nombre que el Bosco eligió haga referencia al bosque, al laberíntico entramado de luces y sombras

que es su obra. El bosque, que durante tanto tiempo fue morada del dios, era evocado así por Séneca en carta a Lucilio:

Si te encuentras en un bosque espeso de árboles  
añosos, elevándose por encima de la medida  
acostumbrada, donde lo tupido de las ramas  
entretreídas, unas con otras nos priva de la vista  
del cielo, aquella elevación de la selva y la  
soledad del lugar y el respeto que infunde la sombra  
tan densa y seguida en pleno día, todo vendrá a  
convencerte de la presencia de un mumen.<sup>7</sup>

Pero hoy se ha dicho que los dioses nos han abandonado. Los que no han muerto han huido de sus templos. No hay tampoco un Dios que nos dé las tablas del sentido. Entre las manos sólo parece quedarnos la ausencia: la ausencia para siempre del artista, la ausencia de unas "claves" que nos den el sentido último de la obra del Bosco. Si nos apropiamos del lenguaje de Derrida, con las debidas reservas que luego explicaremos, tenemos que decir que sólo nos queda la huella (la «escritura» en sentido derridiano, como *gramé* distinta de la mera grafía), el trazo susceptible de ser interpretado, el verdadero misterio del Bosco: su propia obra. ¿Hay un referente absoluto de la misma? Si fácilmente se advierte que, para varios lectores, hay diferentes lecturas de un mismo texto, ¿qué decir de una obra tan compleja como la del Bosco, cuya pluralidad de lecturas comienza ya con el mismo nombre del pintor? Ciudadano notable metido a moralista, hereje de la fe adamita, alquimista, neurótico con complejos sexuales aberrantes y componentes sadomasoquistas, místico, defensor de las tesis psicoanalíticas y surrealistas con cinco siglos de adelanto, intérprete del antiguo folklore local, astrólogo y "cazador" de brujas, todo eso, y mucho más, puede decirse del Bosco, no porque su lenguaje sea, simplemente, polisémico, sino porque como huella que es, marcha "a la deriva", como esas barcas desvencijadas del Hombre-árbol que se balancean sin gobierno en la ondulante superficie de las aguas tenebrosas en el «Infierno musical». La obra del pintor admite tal multiplicidad de interpretaciones porque no es ya "soplo divino", representante de la verdad en la tierra, sino la expresión misma, en

toda su potencia expresiva, de la ausencia de la verdad. Es arte que, como «escritura», se diferencia (luego lo leeremos con Derrida) de la oralidad (*phoné*, *usía*) como presencia del logos, por lo que se vincula con la ausencia, la muerte, el "no ser"; una ausencia, empero, que ya sabemos no es pura nada: es el trazo o el hueco fluctuante y diseminador.

Cuando nos apropiábamos de algunos conceptos fundamentales de la filosofía derridiana, dijimos que lo hacíamos con ciertas reservas. Este potente enfoque tiene el mérito indiscutible de poner en crisis uno de los "mitos sagrados" del pensamiento moderno: el del artista-sujeto, plenamente "cristalizado" como polo de significado, que asegura con su presencia (la presencia ordenada según una voluntad o un conjunto de *intenciones*) el sentido último de la obra de arte. Con ello se suma a/ y profundiza en/ una tendencia ampliamente compartida de la investigación actual, que "descuida" el estudio del creador para centrarse en el examen de su obra, así como en el estudio de los efectos que produce ésta en los distintos espectadores. Lo cual entraña, sin embargo, un grave peligro: el de sustituir el sujeto metafísico por la metafísica de un significante hipostasiado. Los abusos de las teorías estructuralistas y postestructuralistas pueden conducir a eso que podemos llamar el "onanismo del significante". Al querer escapar de la abstracción del "significado" (abstracto en cuanto tomado aisladamente) se corre el riesgo de caer de nuevo en otra abstracción: la del significante que no tiene en cuenta la acción recíproca entre los signos y la "realidad exterior", como quiera que se entienda ésta. Creemos que cualquier descripción del signo no debe perder de vista las resonancias del significado: esto es, la virtud de significar, de hacernos vibrar en contacto con el mundo. La grandeza, por ejemplo, de una catedral no la crea la voluntad de un significante, sino los ecos y las evocaciones de su fuerza significativa. El significado puede ser rechazado como "padre" si se

quiere, mas nunca como "hermano" inseparable del texto. Cuando se olvida esta fraternidad esencial se cae fácilmente en el frívolo juego de las interpretaciones, que no parecen conocer otro límite que el de la propia complacencia hedonista; entiéndase bien, un juego no en el sentido lúdico esencial (del cual no podrá desprenderse nunca la estética), sino en el sentido de la artificiosidad y la coquetería de la «escritura» que pervierte el trabajo hermenéutico.

El espectador nunca ha sido pasivo ante una obra de arte; de modo que reivindicarlo en pos de una complicidad en el proceso de la creación o de un mayor grado de participación en la obra, apenas si hace falta. Por descontado que el espectador no es inmutable; como el pintor, el espectador es una facticidad histórica y, en cuanto tal, mudable. En la pintura, tal como la señala en este sentido, por ejemplo, Norman Bryson, a saber, como «lugar de movilidad en el terreno de la significación»<sup>9</sup>, el espectador se encuentra como «intérprete y productor» de un sentido que no está, desde luego, preestablecido, pero que se encuentra condicionado por esas «fuerzas significativas exteriores a la pintura», y que por tanto nunca debe excluir, en el investigador de la obra de arte, la información histórica existente en torno a la cultura, la época y la vida del artista. Un método fuerte debe contemplar el hecho de la movilidad de las lecturas en el convencimiento de que la obra (la "huella" o el "significante") es un plano pluridimensional de significados *posibles* que se articulan de forma distinta según las épocas y los contempladores, mas no hasta el punto de admitir interpretaciones peregrinas y claras manipulaciones del material histórico. La obra de arte, y muy particularmente la obra del Bosco, es como un palimpsesto en el sentido borgiano: su apariencia original engaña, pues continuamente está remitiendo a otros textos a través de citas, de alusiones y referencias más o menos veladas, de "imitaciones", parodias o deformaciones. Tampoco existe un «texto definitivo»,

concepto éste que, como dice Borges, «no corresponde sino a la religión o al cansancio»<sup>9</sup>. Ahora bien, la renuncia al viejo modelo dogmático y autoritario del autor no puede llevarnos, de acuerdo con la misma lógica, al *dogmatismo* del "lector", en el sentido de que pase éste a ser ahora, «el verdadero creador de la obra». Del autor sólo queda la obra, pero el autor es todavía su obra (de hecho es lo único que queda de él): al lector (al espectador) sólo le cabe, y ya es mucho, el honor de la complicidad, de la coautoría.

El Bosco murió, sin duda. El sol se puso definitivamente para él. Con el sol se puso, al decir derridiano, la presencia como «presencia del padre», el «rey», el origen del logos, el «habla viva». ¿Y en su lugar? En su lugar sólo el sustituto, Zot, el que inició a los hombres en la escritura y en las artes, el dios subalterno que reemplaza a Rê cuando éste se oculta; la luna que suple al sol, la «escritura» como suplemento del habla: en fin, la propia obra del artista. Para Derrida,

Esta sustitución, que tiene lugar como un puro juego de huellas y de suplementos o, si se prefiere, en el orden del puro significante, que ninguna realidad, ninguna referencia absolutamente exterior, ningún significado trascendente vienen a orlar, limitar, controlar, esta sustitución, que se podrá considerar "loca" porque tiene lugar en el infinito, en el elemento de la permutación lingüística de sustitutos, de sustitutos de sustitutos...<sup>10</sup>

Que, en relación a la obra de arte, ninguna referencia es «absolutamente exterior» resulta obvio. Mas no tienen por qué dejar de interesarnos las referencias exteriores que, convertidas en arte, la obra incorpora y asimila, hace carne de su propia carne. No podemos pasar por alto que en la «escritura», en cuanto *huella*, en cuanto *sombra* o *reflejo*, remita a la presencia del *habla*, aunque sea como recuerdo o ausencia, si bien como ausencia activa: en la noche de la ausencia del significado, nosotros no veríamos la luna sin la luz solar que ésta refleja. Admitamos que no hay modelos u originales de los que la obra sean copias: ciertamente no es el "Padre" o



Significado absoluto el que determina la pauta, sino esa «esa extraña intención significativa» que nace del interjuego más o menos tenso del artista con su mundo y que es extraña incluso para el autor, que a menudo apunta con su obra mucho más allá de donde acierta a comprender. La obra de arte, es cierto, en cuanto suplemento, sufre la violencia de este «encadenamiento desencadenado» de sustituciones, como escribe Derrida, de ahí que no se deje asignar un puesto fijo<sup>11</sup>. Como la luna, no permanece siempre idéntica a sí misma; desafía la lógica de la identidad. Puede aparecer o desaparecer, como esos animales lunares que salen de sus conchas; pero, ¿cómo olvidar que la obra, como la figura, adquiere su perfil propio, los contornos que le confieren un estilo, recortándose sobre un fondo más o menos indeterminado, tal es el fondo histórico del que surge la obra de arte? La obra cambia de aspecto; es como el nómada del desierto, que modifica sus itinerarios; mas no es posible convertir esa «loca» sustitución en la locura del *todo vale*. No lo hace, desde luego, Derrida, para quien todo *texto* tiene su *contexto*, pero puede llegar a ser una de las debilidades de una estrategia (la gramatológica o deconstruccionista) cuando se transforma en lógica o sistemática heurística (en lo que no quiere ser: en *método*). Cualquier hermenéutica atiende a lo concreto y a las «diferencias intra y extraculturales»; trata de escuchar las voces del pasado. A buen seguro habremos de aceptar en esta tarea la inevitable distorsión; ahora bien, no podemos renunciar por ello a la sinceridad y al conocimiento: si éste ha de seguir siendo auténtico, tiene que ponerse un límite al juego in-finito de las interpretaciones. El llamado «pensamiento débil» ha hablado de una ética de la interpretación», incluso ha definido su estilo como un «pudor de la teoría»<sup>12</sup>: "pudor", porque se hace el firme propósito de no caer en la tentación del «pensamiento fuerte», esto es, de «decir la verdad». Mas nos preguntamos, ¿no es pedante esta pretensión? Advertimos, en efecto,

mucha afectación en este *decir* que pretende renunciar a su esencial vocación *reveladora*. Pocos deseos están tan arraigados en el hombre como este *deseo* de verdad: forma parte de nuestro desfondamiento radical, de nuestra carencia originaria. Entiéndase bien: aunque se renuncie conscientemente a la aprehensión de la verdad, la tentación de la misma no puede dejar de existir como tentación; el deseo (el origen de la filo-sofía, del que busca aquello de que carece: la verdad que sólo se da como ausencia, que se manifiesta por tanto únicamente cuando está ausente) no puede desaparecer como deseo: desaparecería el alma misma de la investigación; aún peor: desaparecería el misterio. Los propios "apóstoles" del pensamiento débil, que se hacen eco de ese pensar "posmetafísico" inaugurado por Nietzsche y desarrollado por Heidegger, no pueden dejar de creer al menos en esta certidumbre: la de vivir en un mundo en el que se han perdido definitivamente los horizontes tradicionales del sentido, esos fundamentos trascendentes (llaménse Dios, Sujeto trascendental, Progreso, Historia o Revolución) que han dejado su vacante al nihilismo de nuestro tiempo. Proclaman el «fin de la historia», al mismo tiempo que hablan de la desaparición del «mundo verdadero», de la aceptación de vivir en una realidad sin horizontes de verdad; pero estas afirmaciones sólo se pueden hacer, en su enunciación misma, no desde la verdad, pero sí desde la perspectiva de la verdad, de ahí que muchas veces acaben sucumbiendo a la tentación de la "verdad del nihilismo".

Con estas observaciones sólo queríamos indicar los peligros de métodos sin duda potentes pero que por ello mismo comporta peligros sobre los que conviene estar avisados: no se insistirá nunca demasiado en el riesgo de convertir la investigación de una defensa de la multiplicidad por la multiplicidad, en una retórica vacua que, pese a proclamar a voces la crisis de la noción misma de "novedad" (o "superación" o "progreso"), se complace en buscar "lo siempre nuevo";

búsqueda sistemática que convierte así lo nuevo en rutinaria repetición de lo mismo. El "pacto" o la complicidad entre el "texto" y el mundo, aunque frágil e inseguro, no está del todo roto; en la obra resuenan constantemente ese extraño polo de significado que llamamos *realidad*, aunque éste no sea ya la voz de Dios o de cualquier fundamento seguro o estructura estable del sentido, sino ese vínculo movedizo, ese lazo misterioso e incommunicable que se establece entre el hombre (un hombre: el Bosco) y las cosas. Pero esta incomunicación no es absoluta: ese misterio innombrable se transforma en lenguaje; la trascendencia del significado (que permanece oculta, oscura, inarticulada) se convierte en la trascendentalidad de la comunicación. La irreductible singularidad de la vivencia del pintor se hace así, por la alquimia del arte, lenguaje universal en el que hay que descubrir, como en cualquier lenguaje, el desciframiento de los códigos que lo hagan inteligible, no sólo a una lectura superficial, sino también a una lectura en profundidad.

El concepto derridiano de «texto» como textura o tejido de cuyos hilos podemos tirar se encarga de exorcizar estos peligros<sup>13</sup>. El texto está ahí; no podemos tirar de otros "hilos" que no estén en el texto. Ahora bien, como tejido "orgánico", vivo, el texto no termina nunca de "tejerse": nuevos surcos, nuevamente germinadores, trabajan los surcos ya trazados; lo importante es que la tierra aquí (la obra de arte) sea fértil. Tal es la potencia de la obra del Bosco, que no se agota por la sobreexplotación del terreno. El espectador de una obra de arte participa sin duda en esta labor interminable de confección, pero su obra de tejedor sólo puede ejercerse sobre el soporte material del cuadro; y ¿cómo olvidarse entonces que éste tiene un autor? El texto remite siempre a un habla, y el habla a un hablante, aunque lo que exprese la obra de arte sea precisamente la disolución de este hablante-sujeto por cuanto el artista siempre, de alguna manera, se desborda en su obra.

Empezamos buscando al Bosco detrás de su nombre. Bosco, bosque, gran bosque devorador y ocultante: en contraste con los lugares familiares y seguros de la ciudad y la casa, el bosque en la imaginación de los hombres está poblado por toda suerte de monstruos y demonios, está habitado por toda clase de peligros y terrores. La obra del Bosco surge como un claro («*Lichtung*») en el bosque, pero como un claro que enfatiza, más que despeja, lo impenetrable circundante. La nuestra no es más que un pequeño calvero sobre este claro fundante, una modesta ofrenda suspendida en un árbol del bosque, como esas estacas de sacrificio que se ofrecían en los primeros lugares consagrados a la divinidad y que hoy, según se ha dicho, han sido abandonados por los dioses. Trataremos, pues, de buscar el rostro del pintor tal como se perfila en su obra, a través de su obra. Miremos en el ámbito abierto por las tablas bosquianas y reparemos en lo que allí se nos muestra: una experiencia, la experiencia del laberitno. Si la obra del Bosco merece en general el calificativo de laberíntica, por la multiplicidad de niveles, anfractuosidades y vericuetos que la surcan de arriba a abajo, una en particular, el *Jardín de las Delicias*, sobre todo la parte relativa al «Infierno musical», encarna con maestría el misterio del laberinto. Una puerta de entrada, en el fondo humoso provocado por mil fuegos, una composición en zig-zag y una única salida: el pozo negro por el que son expulsados los condenados defecados por Satanás, que los engulle sentado en su trono-bacín. Habrá que volver sobre esta imagen del laberinto; por ahora sólo nos interesa un interrogante: ¿tiene este laberinto un centro? La impresión es la de una pérdida definitiva del espíritu de la Creación: parece que no hay posibilidad de retornar al centro y regenerarse de la "caída" edénica o neoplatónica. Algo hay, sin embargo, del laberinto tradicional: una entrada iniciática a los terrenos de la muerte, y la consiguiente lucha con el monstruo. Sólo que aquí el monstruo, como el laberinto, no tienen la misión de

proteger el centro: el centro son ellos mismos. Pero colocar el monstruo (o el laberinto) en el centro es descentralizar el centro, perderlo para siempre, abrir un espacio desestabilizador que es el del peligro absoluto, el espacio *visionario* donde el caos se vive como un presagio de la pérdida de un mundo.

Centrando la composición, como momento culminante del «Infierno musical», aparece en efecto el gran monstruo que ya hemos presentado, el Árbol-hueco del que forma parte la faz de un hombre, según trataremos de mostrar el propio rostro del pintor (**fig. 32**). Trataremos en este capítulo de mostrar que ese intrincado laberíntico esconde el dédalo enzarzado de un alma: el drama de una experiencia perturbadora, de una experiencia radical de deseo y de fracaso que descentraliza todos los órdenes de continuidad y seguridad del sujeto, creando zonas de tensión entre éste y un mundo que se vive angustiosamente como amenaza de desintegración. No otra es la experiencia *melancólica*: la experiencia de la lucha permanente contra el monstruo, cuando el monstruo no es otro que uno mismo, no es sino la expresión de un conflicto desgarrador en el corazón del artista. El maestro de 's-Hertogenbosch, que ha pintado el lado invisible del hombre -lo que hace de él un ser monstruoso, con los aspectos más siniestros y grotescos del alma humana, sus pasiones monomaniáticas, sus tentaciones y descomunales deseos-, pinta al mismo tiempo el lado oscuro de sí mismo, dota a este monstruo central de sus propios rasgos, dotado de un poder caotizador, de una mirada desestructuradora y trasgresora que lo vincula al *mal* y a lo *demoníaco*.

En fin, intentaremos ver cómo el artista *saturnino* o *melancólico* (cual es el caso del Bosco, que en la obra mencionada se representa como un árbol hueco) se *muestra* (y lo hace como sólo lo puede hacer el *monstruo*) a sí mismo tal como es por dentro: un abismo, pero un abismo generador. A la sombra de la muerte, viviendo la continua amenaza de su carne mortal, el hombre, como hueco sin colmar, puede

con su gesto abriente crear mundos y antimundos. De otro modo, si fuese un ser colmado y cerrado, sin fisuras, perfecto y acabado, resultaría estéril. El destino empero ha hecho de él un cuerpo desfondado (que el Bosco ha imaginado con esa forma obsesiva de la cavidad, de la oquedad, del hueco), si se quiere "deficitario" desde el punto de vista ontológico, cercano por tanto al "mal" entendido éste aquí como no-ser o ausencia de Bien; condenado de por vida a la inquietud *deseante*, al fuego que consume de las pasiones y los apetitos desmesurados del alma, el mismo fuego que se ve reflejado en la mirada del Hombre-árbol, en esos ojos que se han mirado en el espejo de la muerte.



## Notas

1. Cfr. Michel Montaigne, *Ensayos completos*. Trad. de Juan G. de Luaces. Ediciones Orbis, Barcelona, 1984, 3 vols., vol. 1, Libro primero, cap. XIX, «De cómo filosofar es aprender a morir». «Pues es incierto el lugar en que la muerte nos aguarda, esperémosla por doquier -recomienda el filósofo francés-. Meditar la muerte por adelantado es meditar por adelantado en la libertad, y quien aprende a morir a desaprendido a servir. No hay mal alguno en la vida para quien entiende que la privación de la vida no es un mal. El saber morir nos libra de toda sujeción y restricción». *Op. cit.*, pág. 51.
2. Ángel Crespo, «Michel de Montaigne o la sinceridad». *Diario 16*, 1 de Octubre de 1992, *Libros*, VIII. En el 400 aniversario de la muerte del autor.
3. Cfr. Ch. de Tolnay, *Jérôme Bosch*, ed. cit., «Documentación», pág. 361, j y k.
4. Cfr. H.J.M. Ebeling, «Jheroen van Aken». *Miscellanea Gessleriana*. Amberes, 1948. Sobre los distintas grafías del artista, cfr. M. Cinotti, *El Bosco*, Datos biográficos, a. 1453.
5. Cfr. M. Cinotti, *ibidem*.
6. Cfr. M. Cinotti, *ib.*
7. Luciano Anneo Séneca, *Cartas morales a Lucilio*. Traducción de Jaime Bofill y Ferro. Ediciones Orbis, Barcelona, 1984. 2 vols., vol. I, Carta XLI, pág. 92.
8. Cfr. Norman Bryson, *Visión y pintura. La lógica de la mirada*. Alianza Editorial, Madrid, 1991.
9. Cfr. el artículo de Carlos Cañete, «Borges o la ansiedad de la influencia». *El País*, 14 de Noviembre de 1992, *Babelia*, 16.
10. Jacques Derrida, *La diseminación*. Ed. Fundamentos, Madrid, 1975, pág. 132.
11. Cfr. J. Derrida, *id.*, págs. 137 y 138.
12. Cfr. Gianni Vattimo, *Ética de la interpretación*. Ed. Paidós, Barcelona, 1991; y Alessandro Dal Lago y Pier Aldo Rovatti, *Elogio del pudor*. Ed. Paidós, Barcelona, 1991.
13. Sobre la noción de texto en relación con el concepto derridiano de escritura, cfr. J. Derrida, *De la gramatología*. Ed. Siglo XXI, México, 1984 (3ª ed.), en especial las págs. 25 y ss.





## IV. LOS ROSTROS DEL PINTOR

### IV.1. *El enigma del Bosco*

#### IV.1.1. El artista y su obra

Toda obra de arte lleva, por supuesto, el sello personal de su autor. En apoyo de esta declaración evidente, sólo alegaremos que es posible reconocer el estilo de un artista de la misma manera que reconocemos la letra de una persona, y el estilo nos dice algo del hombre; aunque desconozcamos la biografía y el nombre del artista, su obra refleja una personalidad propia. Pero sigue siendo una cuestión abierta a la conjetura si una obra puede considerarse como un espejo de su creador.<sup>1</sup>

Ciertamente, como añaden Rudolf y Margot Wittkower, la reciprocidad entre el autor y su obra no puede ser en modo alguno simple. Apoyándonos en casos en los que parece concordar el carácter y la obra de un artista, tal suposición podría llevarnos a creer, por ejemplo, que, igual que se ha inferido la «conducta desenfrenada» de Caravaggio de la «violencia de sus pinturas», estaríamos autorizados a hacer generalizaciones absurdas del tipo de que «todos los pintores que trabajaron con la pincelada violenta llevaron una vida desenfrenada»<sup>2</sup>. El esquema, enormemente atractivo, que hace de la obra un espejo de la personalidad del artista, resulta no obstante muy difícil de desterrar, máxime cuando, como en el caso del Bosco, al no tener casi ninguna noticia biográfica del autor, no disponemos más que de la obra

para aproximarnos a la personalidad del artista. Resulta por ello para nosotros inevitable ver al autor a través de su obra, pero también porque pensamos que el artista es tan hijo de su obra como la obra hija suya: se puede decir que el artista se prolonga (y desborda) en su obra. Pensamos que la relación especular existe, si bien con carácter recíproco: el pintor se mira en el cuadro y éste a su vez en el pintor. Por descontado que no es éste un espejo nítido que refleje cabalmente el complejo mundo de una individualidad; menos aun el rostro estereotipado de un tipo psicológico. Los psicólogos del siglo pasado que estudiaron el proceso creador del artista bajo el viejo prisma del genio y la locura, tendieron a «confundir al individuo con el tipo»<sup>3</sup>. Por su parte, la teoría psicoanalítica resultaba a la postre un "espejo" demasiado deformante. El psicoanálisis ha desautorizado al sujeto consciente y de este modo ha minado la idea misma de sujeto; ahora bien, heredero de las teorías tipológicas de los psicólogos del siglo XIX, el psicoanálisis rompe si se quiere con el "sujeto", mas no con el "tipo": aquél es sustituido por un nuevo tipo, el del neurótico. Como todos los métodos potentes, el psicoanálisis comenzó a salirse del campo específico en el que nació, el de la psiquiatría que se interesaba por nuevas terapias de las enfermedades nerviosas: así se extendió a otros ámbitos culturales, como el de la creación artística, que pasó a estudiarse desde el punto de vista de la patología. El ensayo más clásico de esta nueva perspectiva aplicada al arte es el estudio del propio Freud sobre Leonardo, donde se pretende explicar la homosexualidad del artista apoyándose en ciertos pasajes de sus escritos y en algunos detalles de sus pinturas, sobre todo en su *Santa Ana, la Virgen y el Niño*<sup>4</sup>. Para el biógrafo de Freud, Ernst Jones, seguramente el psiquiatra vienés «expresó conclusiones que con toda probabilidad derivaban de su autoanálisis y que son, por tanto, de gran importancia para el estudio de su personalidad»; lo que hace suponer que «gran parte de

lo que dijo Freud, cuando penetró en la personalidad de Leonardo, era a la vez una descripción de sí mismo; seguramente hubo una profunda identificación entre Leonardo y su persona»<sup>5</sup>. Desde la perspectiva misma del análisis, es siempre problemático determinar dónde termina el psicoanalizado y comienza el psicoanalista. Meyer Schapiro demostró no sólo que el trabajo de Freud sobre Leonardo se apoyaba en datos erróneos, sino además mostró las debilidades del método psicoanalítico cuando se aplica a personalidades históricas y artísticas<sup>6</sup>.

Aplicado a la obra del Bosco, el método psicoanalítico no dudaría en concluir que el autor del *Jardín de las Delicias* fue un neurótico que revela en sus pinturas sus "fantasías patógenas". Aunque para ver formas fálicas y vaginales (sin duda abundantes en la figuración bosquiana) no es preciso, desde luego, ser psicoanalista, estamos seguros de que algún autor se apresuraría -como de hecho ha ocurrido- a sacar las «palabras mágicas», el «ábrete sésamo», como dicen los Wittkower, las palabras mágicas "neurosis", "miedo a la castración" "complejo de Edipo" , "represión", "sublimación", etc., que «abren todos los secretos del alma». No se entiendan estas alusiones como una crítica al maestro vienés, que sin duda aplicó dichos conceptos con más modestia y espíritu crítico que sus seguidores, muchos de los cuales se entregaron a una especie de "escolástica" del psicoanálisis, convirtiéndolo un método sugerente en una lógica sistemática de la interpretación que está convencida de que puede desvelar por sí sola el misterio del hombre<sup>7</sup>. Como propuesta su método fue perfectamente legítimo, y estamos de acuerdo con los Wittkower en que nadie le puede quitar el gran mérito de haber llamado la atención sobre «la infinita complejidad de la personalidad del hombre y los muchos niveles de la realización de la persona». Monografías imprescindibles sobre el Bosco, como la de Charles de Tolnay, cuya primera edición aparece en 1937, es decir, en plena efervescencia de las ideas freudianas, no han podido menos de hacerse

eco de las tesis psicoanalíticas. Apoyándose en lecturas probablemente demasiado parciales e "interesadas" de las obras y los presuntos autorretratos del Bosco, estudios como los de Schenk han concluido con el diagnóstico de que el pintor de 's-Hertogenbosch sufría una clara «neurosis obsesiva y sádica en el dominio anal»; y ya Hauber, a partir del supuesto autorretrato de la Biblioteca de Arras, ve al Bosco como «uno de los representantes más puros de la categoría de los leptosómicos (asténicos)», esto es, un temperamento casi esquizoide con tendencias maniaco-depresivas; curiosamente, apoyándose en el mismo autorretrato, Krestovsky ve en el Bosco una «mezcla de bufón dentro de lo maravilloso», y descubre en su obra «Tal alegría, humor, fantasía, tal riqueza de variedades humanas y animales, tal despliegue de alegría ligera y espumosa» que «habita en estos lienzos de colores embriagadores, que se olvida uno de la filosofía para disfrutar de esta mascarada llena de vida»<sup>9</sup>. Divergencias fundamentales que dicen poco en favor de la plausibilidad de semejantes hipótesis, fundadas por lo general en modelos clínicos preconcebidos, cuando no en meras impresiones personales.

Aunque no podemos desestimar las aportaciones de la psicología, como tampoco las de la historia o la sociología a la hora de afrontar un fenómeno tan complejo como el de la obra de arte, debemos extremar las precauciones para no llegar a conclusiones precipitadas o arbitrarias, y, sobre todo, para no olvidar la especificidad o carácter diferencial de la obra de arte en cuanto tal. Por lo demás, son muy escasos y apenas significativos los datos que nos han llegado de la vida del Bosco. Sabemos que este brabanzón, nacido entre los años 1450 y 1460 (aparece su nombre por primera vez en el registro municipal de 's-Hertogenbosch en 1474, junto con dos hermanos y una hermana), proviene de una familia de artistas y artesanos: su abuelo, su padre y sus tíos fueron pintores y talladores; sabemos también que alcanzó una relevante posición en la sociedad burguesa de 's-

Hertogenbosch al casarse hacia 1478 con una rica patricia de nombre Aleyt, que luego heredaría unos terrenos en Oirschot, cerca de su ciudad natal. Por documentos de la Hermandad de Nuestra Señora a la que pertenecía el pintor (desde 1486-1487), conocemos que le fueron encomendados algunos encargos menores, como dibujos para vidrieras y candelabros, y otro de mayor relevancia, el de un tríptico de nueve pies franceses de alto por once de ancho (2'915 por 3'565 metros) que tenía como tema principal el «Juicio Final» con el «Paraíso» y el «Infierno» en cada ala<sup>9</sup>. Aparte del año de su muerte y algún otro dato de poca significación, no sabemos más de la vida de nuestro pintor. Nada de su infancia, de su juventud; nada de su aprendizaje y formación; desconocemos si realizó algún viaje a los centros culturales flamencos, a Italia o incluso a España, como ha sugerido Brion siguiendo una antigua tradición<sup>10</sup>. Sólo podemos imaginárnoslo en el taller familiar, en su etapa de aprendiz de pintor, atando los pinceles o moliendo los colores; únicamente podemos imaginarnos al niño Jeroen con los ojos encendidos, contemplando cómo el incendio de 1463 arrasaba su ciudad natal<sup>11</sup>. Un "rostro" biográfico demasiado exiguo, por tanto, para que el psicólogo o el psicoanalista excave en la historia personal del pintor, en sus conflictos domésticos, en sus recuerdos traumáticos infantiles. Afortunadamente nos queda un camino, acaso el más importante, para acercarnos a la personalidad del artista: su obra. Es quizás en ella donde se expresa la parte más íntima, más esencial y secreta del alma del pintor: cuando el artista es verdadero, cuando se entrega en su obra y adquiere con ella un compromiso absoluto, entonces puede decirse que su vida, en un sentido profundo y fundamental, es su obra.

Trataremos de ver, pues, al Bosco en su propia creación artística (que es también, en cierto sentido, creación de sí mismo). Por descontado que en esta tarea nos serán muy útiles las investigaciones de la psicología, la historia y la psicología, que

tratan de comprender al autor en la compleja red de interrelaciones de su contexto socio-cultural. Mas no es nuestro propósito seguir en su obra el rastro de un temperamento psicológico o histórico: nos interesa la dimensión profundamente humana del artista, pero considerada desde una perspectiva estética, esto es, propiamente filosófica. Cuando hablemos de que detrás de las tablas bosquianas (mejor dicho, en ellas) se expresa un temperamento *melancólico*, no estaremos volviendo a las viejas y gastadas tipologías psicológicas: no nos referiremos a un temperamento psicológico sino artístico, aunque podamos en algún momento tener en cuenta aquél. Por supuesto, esto no va a suponer tampoco la creencia en un tipo innato y específico de artista, en cuya existencia se ha tendido a creer, desde el Renacimiento a nuestros días, especialmente por las mixtificadoras *Vidas* de los pintores escritas por sus devotos biógrafos. Pero también es cierto que si autores como Vasari contribuyeron de modo decisivo a formar el tópico moderno del artista como "genio creador" y personaje excéntrico, siempre al borde de la locura, fue porque se crearon en aquellos momentos cruciales las condiciones socioculturales y existenciales para que una nueva manera de "ser artista" y de vivir el arte naciera. Ciertamente, como escriben R. y M. Wittkower no existe «un tipo de artista constitucional e intemporal», pero no hay que olvidar que las «tendencias culturales» condicionan un carácter, y es cierto que «bajo ciertas condiciones y en ciertas épocas, los artistas vivieron en conformidad con las expectativas»<sup>12</sup>. Al estudiar al Bosco como un temperamento artístico moderno (si bien, es cierto, atípico) abordaremos la melancolía y otros rasgos propiamente *manieristas* (en un sentido amplio que luego habremos de determinar), como una experiencia profundamente humana y como una forma (*figurativa*) de conocimiento.

#### IV.1.2. Una época excesiva y melancólica

El Bosco fue, claro está, un hijo de su tiempo. Toda época, por muy consolidada que esté en un modelo cultural, contiene en sí misma los factores de su propia desintegración: puntos de litigio intra y extraculturales, zonas débiles, pequeñas fisuras que a la postre acarrearán su ruina y posterior caída. En ella se incuban ya en estado embrionario ciertas tendencias de desarrollo que, una vez maduras, provocarán la crisis del viejo mundo y la aparición de uno nuevo. Antes de que esto ocurra, esos fenómenos rupturistas llevan una existencia larvada, latente, que se manifiesta sólo periféricamente, excéntricamente. Llega un tiempo, sin embargo, en que el gastado paradigma se agota y comienza a desestructurarse el "centro" sobre el que gravitan las distintas fuerzas culturales. Sobreviene entonces una época de crisis profunda, una grieta entre dos mundos en la que aún no ha habido tiempo para que madure una nueva época. Tal es el declinar de la Edad Media, un tiempo en el que algunas mentes lúcidas como la del Bosco comparten el sentimiento de marchar a la deriva, esencialmente desorientadas, perdidas en el mar proceloso de una existencia para la cual han perdido buena parte de su fuerza cultural las respuestas teológicas. Épocas críticas que se manifiestan con la violencia de una explosión: el estallido de fuerzas secularmente reprimidas, el ansia imposible de vivir, sobre el abismo de esa falla epocal, todos los caminos que ahora se insinúan en el horizonte futuro preñado de posibilidades, pero con la furia desmedida del que no cuenta con la seguridad de un porvenir. Crisis a todos los niveles: religioso, político, filosófico y cultural<sup>13</sup>, crisis que suelen tener como uno de los más tempranos indicadores el arte, que a su vez genera sus propias fases críticas. Se ha dicho, en efecto, como escribe Román de la Calle, que el arte «cataliza en sí, por su bifronte naturaleza, tanto las posibles *crisis humanas* (de raíz individual) como las



eventuales *crisis históricas* (de alcance colectivo), con pasmosa puntualidad»<sup>14</sup>. Quizás sean estos momentos críticos de profundas fisuras y máxima fluidez, los que den cabalmente la medida del hombre como realidad desfondada. Es la hora del crepúsculo: la grieta, que tanto se asemeja a un abismo, entre los dos mundos. Momentos de grandes y violentos contrastes, de ofuscación histórica o de máxima lucidez, según se viva y quién lo viva. La pérdida de un mundo puede enseñar muchas cosas a las mentes atentas y *visionarias*, y así como se ha dicho que el filósofo, cual ave de Minerva, comienza su trabajo al ponerse el día, puede decirse que cuando una época termina su "obra", el "hombre de visión" comienza la suya: aprende del vacío; se inclina sobre el abismo inescrutable y se deja rodear de la densa oscuridad poblada de presencias virtuales. Son las sombras de las posibilidades de existir, los seres nonatos del porvenir que se viven como una amenaza, pero que no obstante el artista, cual nigromante en su círculo de evocación, parece condenado a conjurar, adivinando el futuro invocando a los muertos (a la muerte de un hombre, de un mundo). Una época crítica puede convertirse así, reflejada en la conciencia del creador (político, religioso, artístico), en un momento extraordinariamente fecundo: es el crisol histórico donde se cuece y tiente la posteridad. El arte del Bosco pertenece plenamente a esta falla epocal, por lo que anticipa, como veremos, algunos de los aspectos esenciales de la modernidad.

El declinar de la Edad Media se convierte así, como la barca de los locos, como ese «bajel lunático» que pinta el Bosco, en lugar «fluyente y fluctuante», en espacio de múltiples y contradictorios tránsitos y, como tal, en «espejo de monstruos»<sup>15</sup>. La Edad Media se despide con una desmesurada proliferación de monstruos, en efecto. Liberados de la norma que los excluía o los fijaba en el lugar accesorio, marginal, de los capiteles de los claustros o en los márgenes de los códices miniados, una multitud de criaturas

heteróclitas y deformes invade, a veces de la manera más impúdica e irrespetuosa, las sillerías de los coros o los últimos claustros góticos<sup>16</sup>: invaden el centro sin dejar de existir como *marginalia*, esto es, como diferencia amenazadora. Focillon lo ha comprendido muy bien: ese universo medieval que parecía estable, «donde todas las cosas parecen definidas por la eternidad», de repente explota,

«Las reglas del humanismo de Dios, la sabia arquitectura del microcosmos son destruidas por un nuevo poder, por el demonio del Anticosmos. Los límites que separaban los reinos de la naturaleza son flanqueados, lo inanimado cobra vida y figura, el objeto fabricado por el hombre se asemeja a su creador. Una especie de revancha furiosa se desata contra el orden divino, y sin embargo es siempre un pensamiento piadoso el que la inspira. Un nuevo apocalipsis se revela, pero es un apocalipsis alegre.<sup>17</sup>

El monstruo liberado de los sobreentendidos espirituales o alegórico-morales se transforma en la expresión plástica de la quiebra del sentido, de la angustia y la desesperanza de una cultura enferma de muerte que asiste impotente a su propia agonía. Pero también el monstruo reviste la forma del sarcasmo y la carcajada: como la nave de los locos, se ríe de la «vana oquedad» de un mundo que hasta ahora se creía sólido pero que se revela ahora, tras las máscaras de la certidumbre, pura apariencia, «ficción estabilizada, funcionalizada, institucionalizada». El monstruo es síntoma de la enfermedad de un estilo de vida, pero de una enfermedad que se ríe de sí misma. Ahora bien, escribe Gómez de Liaño, «Sin la enfermedad, ¿cómo se nos manifestarían las potencialidades, rarezas, ritmos, limitaciones y lamentaciones del cuerpo? Está todavía por hacer una historia de las enfermedades, una poética o filosofía inventiva de la enfermedad»<sup>18</sup>. Al menos se ha ensayado la historia de una enfermedad tan humana como la locura, la excelente *Historia de la locura* de Foucault, uno de cuyos episodios estelares lo escribe la última Edad Media. Enfermedad del cuerpo, del hombre, del mundo y su sentido trascendente, el monstruo en este período presenta una riqueza de matices y una

vitalidad sin precedentes. Ello se debe a que son el producto de esa falla que quiebra el orden de los saberes tradicionales; en estas criaturas monstruosas las viejas doctrinas morales han dejado de hablar, quedando «libres para el onirismo». Como dice Foucault:

Las formas góticas subsisten aún por un tiempo, pero poco a poco se vuelven silenciosas, cesan de decir, de recordar, de enseñar, y sólo manifiestan algo indescriptible para el lenguaje, pero familiar a la vista, que es su propia presencia fantástica. Liberada de la sabiduría y del texto que la ordenaba, la imagen comienza a gravitar alrededor de su propia locura.<sup>19</sup>

Si algo caracteriza a la loca, frenética, última Edad Media es su variedad de tonos, sus contrastes, su inestabilidad de "ánimo", sus ambigüedades, sus contradicciones, tal como hemos visto con Huizinga<sup>20</sup>. La imagen monstruosa expresa esa inconsistencia y ductilidad que revela la quiebra del sentido trascendente, o lo que es lo mismo, su pérdida de unicidad: su exceso.

He aquí la imagen sobrecargada de sentidos suplementarios, obligada a revelarlos. Y el sueño, lo insensato, lo irrazonable, pueden deslizarse a este exceso de sentido. Las figuras simbólicas se transforman fácilmente en siluetas de pesadilla.<sup>21</sup>

Pero entre toda esta multiplicidad delirante, entre los diferentes tonos que confieren a esta época ese carácter único, hay un tono dominante, un "estado de ánimo" introvertido, taciturno, a ratos abúlico y a ratos hiperactivo y fantasioso, que se va a vincular más tarde con la peculiar "locura" de los artistas, a saber: la melancolía. Los especialistas coinciden en que el sentimiento predominante de esta época terminal no es otro que el melancólico. Como escribe Huizinga, «Hacia el fin de la Edad Media es una amarga melancolía el tono fundamental de la vida»<sup>22</sup>. El optimismo humanista del Renacimiento que había comenzado a brotar en Italia no se conoce en el ámbito franco-borgoñón y flamenco hasta Erasmo. Como ya hemos indicado, muchos hombres europeos del siglo XV son conscientes de algún modo de que viven bajo el nefasto signo de Saturno. Enfermedades y hambrunas<sup>23</sup>, guerras y persecuciones llevaban desde hacía muchas

décadas preparando lo que se creía iba a ser *El triunfo de la muerte*, como reza el título de la famosa obra de Brueghel conservada en el Prado. Tras la muerte de Felipe el Bueno en 1467 y con Carlos el Temerario al frente de la casa de Borgoña, comienza un período de luchas y saqueos que diezman y empobrecen los Países Bajos y que continúan después con cruentas guerras civiles en las ciudades de Brabante que habían tomado el partido de la sublevada Gante contra Maximiliano de Habsburgo. Nuestro pintor, al igual que todos sus contemporáneos, no pudo menos de ser testigo del horror y las atrocidades de unos tiempos en los que las ejecuciones públicas se hicieron habituales. Por otra parte, los procesos y ejecuciones por brujería y herejía habían alcanzado al mediar el siglo unas proporciones desconocidas hasta entonces y que jamás van a ser superadas<sup>24</sup>. Hechos que llegaron a despertar entre la histérica y sádica multitud una extraña expectación, mezcla de horror y delectación, «cuyo mismo carácter excesivo es una prueba del desequilibrio espiritual de la época»<sup>25</sup>. Pero estas expresiones de crueldad en las que tanto se va a prodigar el Bosco, no revisten tanto, en el espíritu contemplativo del artista, la forma de «crueldad enfermiza», de insensibilidad o sadismo velado, cuanto la del distanciamiento melancólico. No es extraño que fuera en Francia y en los dominios de Borgoña donde se dieran las mayores expresiones de poesía melancólica de su tiempo. Ya hacia 1400 un poeta de corte como Eustache Deschamps evoca el "tono" de su época:

Tiempo de dolor y tentación,  
Edad de llanto, de envidia y de tormento,  
Tiempo de relajación y de perdición,  
Edad que se acerca a su fin,  
Tiempo lleno de horror, que todo lo hace locamente,  
Edad engañosa, llena de orgullo y de envidia,  
Tiempo sin honor y sin verdadero juicio,  
Edad de duelo que abrevia la vida.

Sólo le queda al poeta el refugio de la melancolía:

Toda alegría desaparece  
han tomado por asalto todos los corazones  
la tristeza y la melancolía.<sup>26</sup>

Tres cuartos de siglo más tarde Jean Meschinet, y el propio Chastellain, se quejan, escribe Huizinga, «exactamente en el mismo tono», de la suerte infausta de la vida. Los espíritus inquietos del siglo XV «testimonian una necesidad sentimental de abrir el alma a la melancolía»: todos sienten, añade el historiador holandés, «ese hiato de la vida, que es propio de la época».

¿No es notable que en esta época confluyan en la palabra melancolía las significaciones de tristeza, cogitabunda taciturnidad y fantasía? Hasta ese punto parecía cernirse necesariamente en la melancolía toda ocupación grave y seria del espíritu.<sup>27</sup>

Esa fantasía o imaginación exacerbada que tradicionalmente estaba ligada, como luego tendremos ocasión de ver, a los melancólicos. La obsesión por la muerte, el tiempo destructor y la fugacidad de la vida cobra en un pintor como el Bosco caracteres fantásticos y "demoníacos". Pero lo que nos interesa resaltar aquí es que la vieja creencia neoplatónica que vincula a los pensadores profundos con Saturno y la melancolía, esta vertiente "positiva" del temperamento melancólico que había permanecido aletargada tras sus connotaciones negativas predominantes durante la Edad Media, resurge a finales de esta época. No tuvo ésta necesidad de esperar a Ficino, quien retomará la idea y la difundirá en los círculos neoplatónicos florentinos. Es cierto, como después veremos con Panofsky y Saxl, que el filósofo y filólogo italiano es el máximo responsable de desarrollar y dar fuerza a la profunda relación de la filosofía y la poesía con el temperamento saturnino, que en seguida se hará extensiva al terreno del arte y que fructificará en la idea moderna del genio o artista melancólico. Pero si la melancolía era ya desde comienzos del siglo XV vinculada a «toda ocupación grave y seria del espíritu», no tenemos por qué remitirnos a Ficino para explicar lo que bien pudieron ser tendencias de desarrollo independientes, especialmente entre los poetas del norte de Europa, y que alcanzará al menos en un artista -el Bosco, además de Durero posteriormente- la conciencia eminentemente moderna de un

nuevo tipo de artista creador.

El arte del Bosco nace y crece en el caldo de cultivo de una época cuyos testigos privilegiados no dudaron en tildar de horrible y anormal; un mundo propicio por tanto a las teratologías infernales que gozó de una sensibilidad especial para lo monstruoso. La realidad posee rasgos espantosos; su fealdad, como dice Deschamps, es tan grande y excesiva que no se puede imaginar: «No hay ningún pintor tan *merencolieux* que fuese capaz de pintarla»<sup>28</sup>. Pues bien; parece como si el Bosco, dotado de una capacidad *visionaria* excepcional, hubiera aceptado este reto y se entregara a expresar esta horrible "monstruosidad" del mundo con colores truculentos y exaltados. Conviene preguntarse, sin embargo, qué se esconde detrás de esta anormal proliferación de máscaras fantásticas y monstruosas con que toda una época «esencialmente melancólica» ha revestido la existencia. ¿Se trata de «hastío de la vida», quizás de «miedo a la vida, un retroceder temeroso ante la vida, ante los inevitables dolores que la acompañan», como piensa Huizinga<sup>29</sup>? Pensamos sin embargo que no es tanto miedo a la vida, recién conquistada en su inmanencia por la última Edad Media, cuanto al futuro, a los inciertos caminos que se abren ante ella; pues ver todas estas posibilidades desde una "falla epocal", desde un momento crítico que se caracteriza precisamente por no estar instalado en centro alguno, por no andar ningún camino, es verlo desde la angustia, desde la nada para la que todo es posible. El futuro -repitamos con Derrida- sólo puede darse como monstruosidad, como «peligro absoluto». «El porvenir -escribe Gilbert Lascault- es lo imprevisible, lo extraordinario, lo escandaloso; a menudo su pensamiento nos angustia; su anticipación, su contradictoria presencia encuentra en el monstruo su forma privilegiada: [...] el monstruo da un ser a lo que todavía no es»<sup>30</sup>. El monstruo se convierte de esta manera en señal, en anuncio no sólo de lo que aún no es sino de lo imposible, de lo que no puede darse bajo ninguna categoría de la

presencia: sólo puede revestir por ello las formas de la sospecha, de la amenaza y de la muerte. En esas imágenes obsesivas del Bosco, esas cavidades, anfractuosidades o estructuras envolventes, más o menos monstruosas, parece acechar amenazante esa posibilidad radical (esa «posibilidad de la imposibilidad» de la muerte, como diría Heidegger), pero también esos pequeños nacimientos y pequeñas muertes que constituyen una vida. Son imágenes de la ocultación; en ellas continuamente se están insinuando futuros peligros que aún sólo se dan como ausencia (aunque, en último término sea la posibilidad de esta ausencia -lo verdaderamente diabólico o infernal- el peligro absoluto). ¿Esconden éstas cavidades intenciones demoníacas? Parece que en estos lugares secretos que inundan las tablas del Bosco siempre se cuecen las tentaciones, las añagazas que urde el diablo para perder a los mortales. Ahora bien, si estas cavidades esconden la tentación del abismo, también parecen ocultar en el Bosco la secreta palpitación de todo lo que existe, lo que vuelve la realidad fluida, inestable, quebradiza, sometida al incesante cambio y alteración, aquello que no puede mostrarse a las claras sino de forma solapada, disimulada en una región de sombras. Lo inesperado que ha de advenir aguarda, agazapado, siempre peligroso, en esa oquedad oscura, "demoníaca", del ser virtual. Las cavidades que por doquier dispone el pintor, protegen el enigma de las metamorfosis, el hueco o intersticio entre el acontecimiento que se presenta y el que se anuncia o anticipa. Estos receptáculos virtuales se aprestan así a recibir el sobrevenir del ser como misterio; son espacios íntimos, semicerrados, invisibles al conocimiento entendido como *presentización* (sensible, intelectual, moral), que sólo se hacen patentes en el misterio; son, en fin, formas de hacer ver ocultando, difiriendo siempre la visión directa.

El monstruo bosquiano se gesta y madura en estos escondrijos y hendiduras; surge en ellos cual nacimiento monstruoso de un útero materno maldito. La vida misma lleva en su seno la amenaza de su

propia destrucción, de su propio caos: la amenaza de un "hijo monstruoso" que rompa con el orden normal de la naturaleza y, por ende, con el orden establecido por Dios, con el consiguiente triunfo del "diablo". Los tiempos del Bosco, a merced de un porvenir incierto, comienzan a desconfiar de la Providencia divina, cuando no se ha descubierto aún la bondad del mundo, del hombre, de la ciencia, con esa vocación eminentemente técnica destinada a controlar y en último término a anular el tiempo mediante su inexorables leyes predictivas, en la creencia de que el futuro no aporta nada nuevo al presente. En el contexto de su concepto neutral, homogéneo e inoperante del tiempo newtoniano (del tiempo de toda la física clásica), la ciencia moderna, que se ha afanado en buscar normas invariantes, ha pretendido suprimir de la naturaleza toda anormalidad; ha pretendido desterrar el monstruo, precisamente ese que luego va a estallar con toda su furia en el arte y la cultura de nuestro siglo. El monstruo estaba muy presente, sin embargo, en los miedos y pesadillas de unos hombres que sufrieron el temblor de un siglo conmocionado por su contingencia histórica, sacudido por los terrores milenaristas y apocalípticos. Después volveremos sobre este punto al hablar de los prodigios, pero recordemos ahora que poetas melancólicos como Deschamps o graves filósofos de la Universidad de París como Jean Gerson expresan ya su temor ante la posibilidad de hijos monstruosos, pues para ellos «no hay mayor desdicha que tener hijos mal formados»<sup>31</sup>. Pero este miedo generalizado a los nacimientos monstruosos, esta aguda sensibilidad ante lo que supone una ruptura en la continuidad de la vida y las generaciones, quizás exprese otro temor más profundo, apenas presentido: el de la pérdida de un secular rumbo histórico y la desfundamentación de un mundo que parece conmoverse desde sus cimientos.

Es difícil, por tanto, mostrarse de acuerdo con Huizinga cuando afirma que el tono melancólico dominante de la existencia se debió



fundamentalmente a un miedo a la vida. Tal diagnóstico se hace desde una perspectiva posterior a la de la época que se está juzgando: desde la perspectiva humanista y optimista del Renacimiento italiano. El tono general de la vida tuvo por fuerza que ser melancólico porque el hombre y su mundo, antes de "renacer" profundamente renovados, tuvieron que asistir a la experiencia de un fracaso y de una muerte: la del hombre y el mundo medievales. Esta conciencia acrecentada, tan evidente en un pintor de la época como es el Bosco, de la decadencia y la "muerte" que tiñe los diferentes niveles de la existencia (muerte física, espiritual, política, religiosa, económica, en una palabra: la muerte de un mundo) no pudo menos de conferir a esta época su dimensión trágica. Y aunque tal sentimiento provoque en el ánimo de muchos hombres una profunda desesperanza y un distanciamiento y aun hastío del mundo, va a resultar cada vez más difícil encontrar consuelo en ese hasta no hace mucho "negocio relativamente seguro" que premia el desprendimiento terrenal con la belleza y la beatitud del mundo del más allá. Como el propio Huizinga reconoce, en el pesimismo y en la melancolía de esos hombres, «hay un elemento religioso, pero muy débil»<sup>32</sup>. De hecho, quienes más se abandonan por entonces a ese sentimiento de tristeza insondable no eran según parece los monjes o los ascetas tradicionalmente melancólico, sino hombres de mundo, los poetas de corte como Deschamps, Chastellain o Froissart; es decir, hombres que, por muy "decepcionados" o "hastados" que se dijeran, pertenecían al mundo y vivían en él. Una morada, específicamente melancólica por lo que tiene de abandono al destino o de trágica pasividad, un refugio ante la incertidumbre del porvenir, no dejaba de ser la creencia generalizada en la proximidad del fin del mundo, «reavivada en todos los espíritus con amenazadora inminencia y encendida fantasía por el nuevo florecimiento de las predicaciones de las órdenes mendicantes»<sup>33</sup>. Semejante perspectiva, fortalecida por las plagas crónicas de las guerras, las enfermedades y las hambrunas, y

que en el Bosco se convierte en una tragedia cósmica que afecta a toda la humanidad (de hecho, como señala Huizinga, desde finales del siglo XIV «parece haber existido la creencia popular de que nadie había sido recibido en el Paraíso desde el gran cisma de Occidente»<sup>34</sup>), se transformará en objeto de meditación del espíritu melancólico, distante e introvertido, que "con la mano en la mejilla" se entrega en cuerpo y alma a esa experiencia peculiar del desengaño, desvelamiento (pero desvelamiento desde el abismo) de la fugacidad de la vida, del poder destructivo del tiempo, de los deseos eternamente insatisfechos y de la muerte in-terminable.

No todo, sin embargo, posee este tinte sombrío en el declinar de la Edad Media; no todo es depresión y melancolía. Antes bien, el hombre de este crítico siglo ha aprendido a gozar del mundo; se entrega a él a pesar de su crueldad, de sus luchas, de sus injusticias. Es un tiempo de extremos cuyos contrastes no los puede evocar Huizinga con mayor elocuencia:

Tan abigarrado y chillón era el colorido de la vida, que era compatible el olor de la sangre con el de las rosas. El pueblo oscila, como un gigante con cabeza de niño, entre angustias infernales y el más infantil regocijo, entre la dureza más cruel y una emoción sollozante. Vive entre los extremos de la negación absoluta de toda alegría terrena y un afán insensato de riqueza y de goce, entre el odio sombrío y la más risueña bondad.<sup>35</sup>

Una vida, por tanto, caracterizada por la continua alternancia de sentimientos contrarios. Un ejemplo paradigmático puede ser el de Felipe el Bueno, un hombre tan dado a los fastos y los excesos de la corte borgoñona como al poder y la gloria; un hombre astuto y cruel al que se le atribuían innumerables bastardos y que no era precisamente lo que se dice "sensible" ante los sufrimientos del pueblo; pues bien, este hombre se abandonaba a veces a lo que parecían ser sinceros arrebatos de piedad y conmiseración que le sumían en profundos estados de melancolía<sup>36</sup>. Al lado de las vehementes condenas de los placeres del mundo por parte de predicadores tan exaltados como

Diosnísio Cartujano, asistimos a un rebrote violento de las pasiones más terrenas. Para Huizinga, «Los tiempos posteriores a la Reforma ya no han vuelto a ver los pecados capitales de la soberbia, la ira y la avaricia en la purpúrea plenitud y en la desvergonzada osadía con que circulaban entre la humanidad del siglo XV»<sup>37</sup>. La aristocrática prodigalidad convive con la codicia; el pecado "simbólico" de la soberbia (la luciferina *superbia*, causa teológica del mal y la perdición) se alía con pecados tan "naturales" y "materiales" como la lujuria y la gula. Esta *sed de mundo*, este *hambre de presente*, que se volvía más acuciante en la medida en que el futuro se hacía más problemático, se anunciaba sobre todo en las activas ciudades, donde una burguesía ya asentada, producto, como la 's-Hertegenbosch natal de nuestro pintor, del floreciente comercio, se aferra al dinero como a una llave que abre los placeres de la vida. En fin; la decadencia de la espiritualidad y el simbolismo medievales, la licencia de las costumbres, la pasión por el juego, el gusto acrecentado por la buena mesa, en la que las clases pudientes compiten por derrochar; la búsqueda de la elegancia en el vestir, el lujo de los trajes y joyas que se exhiben ostentosamente aun en los lugares sagrados, a los que también acuden prostitutas para «reclutar clientes»; todo ello coexiste con manifestaciones extremas de piedad y con una necesidad violenta de penitencia. Como escribe Gauffreteau-Sévy, «A veces, inconscientemente, hay confusión entre la búsqueda de la voluptuosidad, el sentimiento de culpabilidad y el de devoción, y asistimos entonces a las manifestaciones públicas de los *Flagelantes*, de los *Danzarines*, de los *Bufones*, que buscan, con enfermiza exigencia, un éxtasis más o menos asimilado al placer erótico»<sup>38</sup>. Coexisten las más flagrantes muestras de corrupción y extravío del clero con las más vehementes críticas a éste por parte de los representantes de la *devotio moderna*; la ascética mística de los seguidores de Ruysbroeck con la licenciosa y "turbia" "mística" de

sectas como la del Espíritu Libre.

Una vida tan desmesurada y voraz tuvo que marcar profundamente la sensibilidad de un artista como el Bosco, quien, al mismo tiempo que ya en la temprana *Mesa de los pecados capitales* denuncia la vanidad del mundo, refleja el lado luminoso de aquella vida, «su despreocupada alegría y su natural complacencia en la vida», presentes en la canción popular, en las bromas y las farsas de aquella gente sencilla: a pesar del tono melancólico y sombrío dominante de su obra, no debe olvidarse que las brillantes transparencias de sus veladuras, los colores vivos, su a veces jugosa comicidad, el gusto por las costumbres populares y los pintoresco, testimonian también la vitalidad y la "risa" de aquellos hombres. Probablemente también en él se dio el contraste entre su admiración por el ascetismo y el misticismo cristiano, y la pertenencia, como artista y burgués acomodado hijo de su tiempo, a un mundo en el cual ya no podía dejar de vivir, en un momento en el que la nueva religiosidad, representada por la *devoción moderna*<sup>39</sup>, exhortaba a los creyentes a participar activamente en la vida mundana sin huir de ella. El distanciamiento melancólico pudo ser un remedio para un hombre que «deseaba vivir en el mundo sin sucumbir ante él»; un hombre que, como ha escrito Plokker, ante los extremos de su época «tenía que ceder ante la angustia o retirarse a un dominio personal, desde donde pudiera contemplar a distancia, como si se encontrara en lo alto de una colina, los tejemanejes de este mundo»<sup>40</sup>. Este distanciamiento voluntario de la vida sin renunciar por completo a ella, tenía que derivar en un replegarse sobre sí mismo, una actitud reflexiva e introvertida, "desengañada", que el Bosco identifica con sus característicos personajes melancólicos, con quienes seguramente se identificó, los cuales, mano en la mejilla, se mantienen siempre apartados de la escena principal. Esta fría y a la vez sin embargo apasionada distancia con respecto al mundo, ese irónico y cruel

cinismo que se apreciaba en sus tablas y que le ha valido al artista "acusaciones" de misantropía, desprecio, falta de ternura o insensibilidad hacia sus semejantes, no fueron probablemente más que un refugio, no siempre seguro, una salvaguarda contra la angustia propia de su tiempo, que en él por cierto se hizo, a juzgar por las desesperadas y lúgubres visiones de sus juicios finales y sus infiernos, especialmente aguda y terrible.

#### **IV.1.3. El semblante del pintor: segunda aproximación al Hombre-árbol**

Probablemente la ambivalencia y la *alternancia* de su tiempo tuvo un reflejo en las alternancias de su *humor* y, a buen seguro, de su rostro. Se ha dicho que la cara es el espejo del alma. Pues bien, desde la psicología se ha juzgado, sobre todo a partir del más fidedigno de los autorretratos del artista, el de la Biblioteca de Arras (**fig. 68**), que la personalidad del Bosco estuvo sometida a «alternancias de humor» que daban lugar a «momentos de despersonalización con alienación de la personalidad, al igual que estados de éxtasis conducentes a momentos de evanescencia de las fronteras del yo y provocando sensaciones o percepciones trascendentes»<sup>41</sup>. Ciertamente el yo, como lo real todo, parece en el Bosco sujeto a un proceso de disolución, aunque esta conclusión no la extraigamos de controvertidos informes psicológicos acerca de la verdadera personalidad del artista, sino del único lugar del que podemos sacarla: de su obra misma. Hemos reconocido, en efecto, en las mutilaciones y las deformaciones del cuerpo humano y, sobre todo, en ese monstruo emblemático de la fantasmagoría bosquiana que es la grylla, las señales de una auténtica desintegración del hombre, que en el Bosco aparece como suprema tentación demoníaca. Sin embargo, hemos de confesar que nos resulta muy difícil pensar en algo o en alguien sin imaginárnoslo: con harta frecuencia nos empeñamos en poner



rostros -y, cuando esto no es posible, máscaras o caretas- a aquello que desconocemos. Nos pasa con el Bosco: ¿cuál fue el semblante de este pintor del que apenas sabemos más que la fecha de su muerte?

Adentrémonos, primero, por las profundas arrugas que surcan la carne lacia de este hombre de unos sensenta años del dibujo de Arras. Se trata, desde luego, de un retrato controvertido. El dibujo aparece casi medio siglo después de la muerte del artista, en la colección del pintor genealogista Jacques Lebourcq, quien reunía en una carpeta unos 275 retratos de artistas y personajes famosos, muchos de ellos "redibujados" por dicho autor. Tras la muerte de Leobourcq, acaecida en 1573, el dibujo pasó a la abadía de Saint-Waast y de aquí a su destino definitivo en la Biblioteca de Arras. Posiblemente fuera un anticuario quien le añadió el nombre de "Bos", mal autografiado<sup>42</sup>. Mosmans piensa que fue hacia 1560 cuando el pintor y coleccionista comenzó -él mismo o por un emisario- sus inquisiciones en 's-Hertogenbosch para localizar un retrato o autorretrato del artista. Desconocemos si el que encontró lo había comprado o lo copió. Copia u original, un autor como Plokker afirma rotundamente que «el dibujo de Arras no es un retrato ni un autorretrato» del Bosco, y apoya su aserción en el hecho de que «ninguno de los autores del siglo XVI que hablan del pintor (De Guevara, Guicciardini, Van Vaernewijck, Vasari, De Molina, Lomazzo), mencionan un retrato o autorretrato del artista. De Hameel y Brueghel tampoco hacen ninguna alusión»<sup>43</sup>. Sin embargo, la mayoría de las referencias al Bosco por parte de estos autores fueron demasiado marginales para contener una alusión explícita a un posible retrato o autorretrato del pintor. Suponer, con Mosmans, que el dibujo en cuestión es quizás un retrato del padre del Bosco, Antonius van Aken, muerto en 1479, nos parece poco justificado. Resulta más razonable pensar que Lebourcq, al que cabe suponer el escrúpulo característico del coleccionista, no compraría un dibujo que no le ofreciera suficientes garantías de que se trataba del verdadero

retrato del más célebre de los miembros de la familia Van Aken, el «insigne pintor» Hieronimus Bosch.

Asomémonos, pues, al retrato que más visos tiene de auténtico y tratemos de leer en sus rasgos. Mucho parecen haber vivido los profundos pliegues de su cuello y sus mejillas. Pese a que este hombre pasa ya la edad madura, como observa Gauffreteau-Sévy aún «la mirada y el pliegue vigoroso de la boca dan al conjunto una energía y vitalidad extraordinarias». Sus maliciosos ojos, por los que asoman ciertos dejes de sarcasmo y cinismo, no hablan sino de esta misma y vitalidad. Se advierte no obstante en este rostro una sombra de melancolía que contrae las facciones, una tristeza insondable que asoma sobre todo por sus grandes ojos. Si comparamos estos rasgos, demasiado humanos al fin, con los de los otros rostros del artista esparcidos por su obra, comprobamos en efecto semejanzas notables. ¿Se trata del mismo rostro que aparece detrás de Cristo en la *Coronación de espinas* de el Escorial? No sería inusual que, como otros pintores, el Bosco hubiera decidido prestar sus rasgos a uno de los comparsas, el cual, «Con su actitud retirada del grupo, su sencillo vestido, su carencia de tocado, destaca en esta escena de la Pasión y aparece solamente como espectador»<sup>44</sup>. Tal vez este burgués de ensortijados cabellos sea el mismo hombre que aparece con un bonete brabantón en el retrato de Arras: semejante nariz, los mismos labios finos y apretados sobre un mentón poderoso, la misma mirada melancólica. Obsérvese por otra parte que el retrato del Escorial posee, como ha observado Mosmans, las mismas proporciones antropométricas que otro pretendido autorretrato del pintor, el del personaje central de la *Epifanía* de Filadelfia. Otros posibles autorretratos, que hemos podido ir viendo en los capítulos anteriores, serían: el personaje laico que ayuda a San Antonio en la tabla izquierda de las *Tentaciones* de Lisboa (De Tolnay, Baldass); la grylla con turbante en el panel central del mismo tríptico (Brion); e incluso, según identificaciones más



arriesgadas, el *Hijo Pródigo*<sup>45</sup> y el mismísimo Redentor de la *Coronación de espinas* del Escorial<sup>46</sup>. En fin, en la cabeza humana que forma parte de ese monstruo terrible (esa grylla de las gryllas bosquianas) que es el Hombre-árbol, en el panel derecho del *Jardín de las Delicias* en el que Benesch<sup>47</sup> ha reconocido asimismo un autorretrato del Bosco (**fig. 32**). Ciertamente, si invirtiéramos la cabeza de esta figura y le añadiéramos por nuestra cuenta un número considerable de años, el resultado sería el semblante de un viejo muy semejante al retrato de Arras, según podemos ver en una monografía inédita de Fernando Barredo sobre el artista (**fig. 69**)<sup>48</sup>. Con el Hombre-árbol el Bosco culmina una búsqueda que se inicia con los primeros esbozos y dibujos de juventud: el ya mencionado estudio que representa a *San Antonio* del Kupferstichkabinett de Berlín (**fig. 48**); en el apunte con el mismo motivo del Kupferstichkabinett de Dresde (**fig. 33**); y, sobre todo, en la realización más madura que se conserva en la Albertina de Viena (**fig. 70**). Se diría que el Bosco anduvo buscando una cabeza para su monstruo. Al fin y al cabo, no podía ser otra que la de un hombre, Jerónimo Bosch, testigo privilegiado de esa locura y desfundamentación radicales que es el hombre, representado por él mismo, que muestra su cuerpo herido mortalmente, la oquedad trágica de una vida que no coincide consigno misma sino al final, con su muerte. ¿A quién, al fin y a la postre, podía situar en tan estratégico lugar -el centro del laberinto infernal- un pintor de infiernos cual es el Bosco, sino a él mismo?

Ya dijimos muchas cosas sobre esta imagen cuya intensidad expresiva nos sedujo desde el principio; la imagen del Hombre-árbol que, con la fuerza de la imagen poética, aún sin embargo habrá de sugerirnos nuevos sentidos. Hemos reconocido en ella el mundo interior del artista saturnino, del melancólico Jerónimo Bosch que refleja esa agitación infernal que lo rodea, ese «atropellado suceder del mundo exterior», ese caos informe y amenazador de las apariencias que se

sucedan vertiginosamente, condenadas a desaparecer. La profunda melancolía surge -y en esto no es una excepción la melancolía bosquiana- cuando el vacío y la muerte se revelan como «la esencia de la vida», cuando tras la experiencia del fracaso y el desengaño -en el declinar de una vida pero también en el declinar de una época- no queda sino, con palabras de Carlos Gurméndez, el «hervor confuso de la vida»<sup>49</sup>. En este mundo que en su gratuidad parece no sujeto a normas fijas y seguras, *cualquier cosa puede ocurrir*. Cuando el futuro se convierte en un «peligro absoluto», decíamos con Derrida que surge como anormalidad, como monstruo. Ahora bien, en un mundo que se siente «ilusorio y evanescente» sólo el futuro parece adquirir trágica realidad, por cuanto arroja sobre las cosas la posibilidad de su propia descomposición y aniquilación. El pintor encuentra diversos modos de expresar la muda amenaza de lo inesperado, esa angustia ante *lo que todavía no es*; uno de ellos, acaso el más importante, es el recurso constante a las metamorfosis: transformaciones incesantes que no sólo afectan a los seres inanimados, a las plantas y a los animales, que debido a la anormalidad esencial de este cambio confunden o invierten los respectivos reinos; afectan también a los seres humanos, los cuales mudan su aspecto continuamente, no sólo en el sentido del hombre que se convierte en animal o diablo, sino en el del mismo hombre que depende por completo de influencias externas y que en un momento es uno, después es otro y un momento después un tercero. La figura del Hombre-árbol -en parte vegetal, en parte animal y en parte humana- resume con su cuerpo monstruoso el ciclo fatal de las transformaciones: es como si ese gran vacío o ausencia infinita que alude su cuerpo horadado, sólo pudiera suplirse con ese ser proteico que viola el principio de identidad. Veremos más abajo que la experiencia de la vida como vacío se traduce de modo esencial, en la melancolía bosquiana, en una visión "metamórfica" y *teatral* del mundo y del hombre como un juego de ilusión y engaño.



69





El pintor de s'-Hertogenbosch, familiarizado con las máscaras y las representaciones teatrales, seguramente tuvo muchos y contradictorios rostros. Hombre lúgubre y jovial, contemplativo y activo burgués, asceta y patricio acomodado, fue un solitario que vivió en el mundo y por su posición social se vio obligado probablemente a llevar una vida social intensa. Hombre culto, aunque quizás no de letras (no nos ha llegado ningún escrito suyo), combinó la lectura de los místicos con el gusto por la sal gorda y el humor obsceno y escatológico (en la acepción menos "noble" del término) de la cultura popular. Esta contradicción interna quizás marcó su carácter melancólico, el tono fundamental de su existencia, el único quizás capaz de dar unidad al ser proteico de su vida y de su arte. *Pero la melancolía del Bosco es visionaria y creativa sobre todo porque nace del intento incesante de dar forma fantástica a lo que no tiene forma alguna y sólo se presiente como ausencia.* La "Gran Ausencia" de una época que en nuestro artista se expresa como el deseo infinito de un absoluto que, sin embargo, se siente definitivamente perdido y sólo se da como ocultación (ocultación de la faz de Dios tras los rostros de la gente). Mas este sentimiento, lejos de derivar en pasivo lamento, provoca en el Bosco esa melancolía creadora que trata de llenar con imágenes sacadas de las profundidades de sí mismo el vacío de la existencia. Sin duda hay mucho todavía en el artista de 's-Hertogenbosch de la melancolía del monje medieval y del poeta trovadoresco, que buscan, cada cual a su modo, la presencia del Amado o la Amada «en la ausencia, en la lejanía sempiterna e inasequible» que «estimula la actividad imaginativa del melancólico»<sup>50</sup>. Pero aún brilla en estas experiencias medievales la luz que viene de lo alto y hace visible -visible en la esperanza futura- a la Amada invisible. Esta dulce melancolía se vuelve trágica con el Bosco, en un mundo en el que el cielo se ha oscurecido por completo y no se perciben otros resplandores que los del fuego apocalíptico. En cierto sentido puede

decirse que en el Bosco culmina ese hundimiento del poeta en su «cárcel anímica», que en la poesía trovadoresca deriva en -dicho sea con palabras de Carlos Gurméndez- «un análisis del sentimiento que lleva a la conciencia del yo, como resultado de la experiencia de una melancolía interiorizada o sublimada en su negatividad existencial»<sup>51</sup>. La subjetividad moderna va a nacer de la experiencia de la propia soledad, que es la otra cara de la conciencia de la excepcionalidad, ligada como veremos a una nueva forma de entender el arte y de vivirlo que lo vincula al *mal*. Porque si es verdad que la melancolía conduce a la conciencia del yo, también lo es que lleva en sí misma la semilla de la disolución de ese mismo yo, tal como muestra con fuerza sobrecogedora la figura del *monstruo* híbrido, de ese Hombre-árbol que parece nacido de la experiencia de muchos fracasos, de la suma de destrucciones de una personalidad, hecha -como en versos famosos dirá Quevedo, que tanta afinidad tuvo con el Bosco, de «presentes sucesiones de difunto».

#### **IV.2. El demon melancólico del artista**

##### **IV.2.1. Un temperamento artístico moderno**

*«Ogni depintore dipinge se medesimo»*

«El artista se representa siempre a sí mismo»: frase atribuida a Lorenzo de Medicis y que será repetida por los escritores renacentistas<sup>52</sup>. Tal "despertar" de la conciencia individual del artista tiene lugar -se ha repetido- gracias a la eclosión del humanismo en el Renacimiento italiano, que "rompe" con el pensamiento teocrático medieval para imponer al hombre como la máxima expresión

del mundo. Estas teorías "rupturistas", que como es sabido tienen en los tiempos modernos por padre a Jacob Burckhardt, insisten en que el Renacimiento fue fundamentalmente una ruptura ética con el pasado y con el "nivel" religioso de la vida medieval, ruptura que se va a caracterizar fundamentalmente por la emergencia del individuo y el naturalismo. Los llamados "continuistas" (por ejemplo, Duhén y Gilson), por el contrario, hacen hincapié, no sólo en los elementos "renacentistas" del Medievo, sino en las supervivencias "medievales" del Renacimiento: éste prolongaría tensiones y tendencias anteriores, y aparecería sobre todo como una forma de superar las graves crisis religiosas del siglo XIV. Para una posición intermedia el mismo Renacimiento no constituye un fenómeno homogéneo: así, para Hayden, habría que dividirlo en dos partes, el período humanista y el de la crisis Reforma-Contrarreforma<sup>53</sup>. Hoy, sin embargo, parece más razonable concluir que, entre el Medievo y el Renacimiento, se dio al mismo tiempo continuidad y ruptura. No se pueden olvidar, desde luego, las modificaciones políticas, económicas y sociales, amén de religiosas, ni el profundo cambio en el pensamiento y en las mentalidades que generará una nueva etapa histórica; pero tampoco que estas profundas transformaciones en la cultura europea fueron posibles merced a la explosión de tendencias que ya existían en los últimos siglos de la Edad Media<sup>54</sup>. Ello no obstante, el Renacimiento no es una prolongación "natural" de la Edad Media, si por natural entendemos un paso evolutivo pacífico y gradual. Un cambio de semejantes proporciones debía tener algo del carácter violento y traumático de una revolución. Se trató, sin duda, de una verdadera conmoción cultural de la cual habría de nacer la modernidad, una crisis que se hizo sentir con mayor o menor intensidad y en uno u otro aspecto en toda Europa, y no sólo en Italia. Si existe en esta época una tendencia al individualismo -aspecto de la crisis renacentista que es aquí el único que nos interesa- se debió fundamentalmente a que, en tiempos

críticos, los hombres tienden a replegarse sobre sí mismos. Indudablemente el concepto antropocéntrico existía en el pensamiento medieval, igual que la teología en el humanismo renacentista, pero el "antropocentrismo" aún no se había manifestado como una necesidad acuciante y angustiosa que va a pagar muy caro precio por la pérdida de un orden social establecido, de una justicia triunfadora y de un Dios providente<sup>55</sup>. Cuando el mundo medieval se tambalea, el hombre replegado sobre sí mismo descubre su excepcionalidad. Pero éste repliegue no sólo va a ser interpretado como dignidad del hombre que se afirma frente a la realidad del resto de las cosas, sino asimismo como miseria, o como una mezcla inextricable de dignidad y miseria. Se ha dicho, no sabemos si con poco o mucho fundamento, que la forma de vida del Renacimiento es una apropiación burguesa del estilo de vida de los caballeros medievales, cuyos ideales son implantados ahora a un medio urbano. Se explicaría de este modo la "emergencia" de los sentimientos, antes ocultos o restringidos a los nobles y eclesiásticos: la máxima expresión de este surgimiento sería quizás un espíritu del norte, Lutero. Con frecuencia, sin embargo, se tiñen estos sentimientos de melancolía. Por una parte, en una época de contradicciones asistimos a un fenómeno eminentemente europeo (y no sólo limitado al ámbito italiano) que podemos definir como la "inmanentización" de la propia trascendencia, lo cual trae consigo la posibilidad de buscar la felicidad en este mundo: nacen las primeras utopías. Por otra parte, empero, esto conlleva a la postre una pérdida de la trascendencia: el alejamiento definitivo de Dios provoca en algunos espíritus un sentimiento de vacío esencial de la existencia y un pesimismo desesperanzado que ya no son medievales. Junto a esa entrega a la vida proyectada en un futuro utópico coexiste una «Europa del Apocalipsis» que parece volcarse en delirio de la inmanencia de un mundo que se consume a sí mismo. Descubrimiento del hombre, pues, pero no sólo como subjetividad que se autoafirma como voluntad de



dominio sobre la praxis y la naturaleza. Ora, con Pico, se exalta el libre albedrío, ora, con Ficino, se sucumbe a la creencia fatalista en el influjo de los astros. El dinamismo de la vida civil y la pasividad melancólica coexisten; junto al político, al horador o al historiador, activos y pragmáticos, aparece el poeta o artista melancólico, despegado y solitario, pensativo y soñador.

Desde Burckhardt, como es sabido, se ha tendido a ver la emergencia del individuo moderno únicamente desde su vertiente positiva, tal como aparece en parte en la Italia humanista del Quattrocento. Según el más clásico de los estudiosos del Renacimiento, es aquí donde «se yergue, con pleno poder, lo *subjetivo*: el hombre se convierte en *individuo* espiritual y como tal se reconoce»<sup>56</sup>. Este «uomo singolare», este «uomo unico», cuando alcanza «el grado superior y el grado supremo del desarrollo individual», se transfora en «uomo universale»: «cuando este impulso -explica Burckhardt- que aspiraba al perfeccionamiento máximo en la formación de la personalidad coincidía con una naturaleza realmente poderosa y al mismo tiempo dotada en múltiples aspectos, que dominaba todos los elementos de la cultura contemporánea, entonces surgía el hombre universal, "l'uomo universale", tipo humano que pertenece exclusivamente a Italia»<sup>57</sup>. Atraído en demasía por la luz meridional de la pletórica Italia, como por otra parte era frecuente en el romanticismo alemán del XIX, el resto de Europa para Burckhardt «yacía bajo el conjuro de la raza». La "raza" a la que alude el historiador germano tiene que ver con la "oscuridad" de los tiempos medievales, durante los cuales «ambas caras de la conciencia -la que se enfrenta al mundo y la que se enfrenta a la intimidad del hombre mismo- permanecían, soñando o semidespiertas, como cubiertas por un velo común. Este velo estaba tejido de fe, cortedad infantil e ilusión; el mundo y la historia aparecían a través de él maravillosamente coloreados y el hombre se reconocía a sí mismo sólo como raza, pueblo, partido, corporación, familia u otra forma

cualquiera de lo general. Es en Italia donde por vez primera se desvanece en el aire este velo»<sup>58</sup>. Aparte de la "ingenuidad" de estas consideraciones -por lo demás hijas de su tiempo- sobre el hombre de la Edad Media, nos interesa señalar aquí la tesis -que va a tener una gran difusión posterior- según la cual en los países del centro y el norte de Europa no sólo no se manifiesta la conciencia individual, sino que se encuentra ésta absorbida por la conciencia colectiva. Como consecuencia de esta idea, el artista de esa época que vivió más allá de los Alpes aún no se habría independizado de la corporación o el gremio al que pertenece. Hoy sabemos, sin embargo, que aun reconociendo el papel privilegiado y determinante de Italia en el cambio de rumbo europeo, que «no todo el arte, la ciencia y la estética renacentistas lo iniciaron los italianos del siglo XV»<sup>59</sup>. Es el humanismo trecentista francés el que comienza a estudiar a los autores antiguos, y no es en las universidades italianas sino en París y más tarde en Oxford, con el criticismo nominalista de Guillermo de Ockham, donde se van a poner las primeras bases del pensamiento y la ciencia modernos. Italia sin embargo contó con insuperables ventajas para el surgimiento sin paralelo de las ideas humanistas y renacentistas: aparte de su excepcional posición geográfica que la hacía receptora de múltiples influencias culturales venidas de Oriente por mar, contaba con la presencia en su suelo de abundantes vestigios de la Antigüedad, cuya extinta luz hará renacer, y, sobre todo, su relativamente envidiable situación social, política y económica, gracias al hecho de que en ella no se cebaron las guerras, las revueltas sociales y las hambrunas y pestes que asolaron los países del Norte durante el siglo XV. No obstante, el cambio cultural producido fundamentalmente por la secularización de la existencia ligada al crecimiento de la sociedad burguesa y mercantil, afectará a toda Europa, y lo hará en cada país según sus peculiaridades propias.

Por lo que respecta al tema que aquí nos preocupa, el arte y la estética, hay que insistir con Tatarkiewicz en que el arte de autores como Grünewald, Altdorfer, Holbein, Brueghel o -añadamos nosotros- el Bosco, responde a una estética particular «que no figura en los escritos de la época, pero está implícita en su arte, pues la profesaron diversos artistas del siglo XVI, aunque nunca fuera expresada»<sup>60</sup>. Con excepción de Durero, muy influido por las tendencias italianas, no encontramos en el norte de Europa ningún teórico o tratadista que refleje por escrito los supuestos estéticos subyacentes en la obra de dichos autores, al modo como Vasari hace con el arte italiano del XVI. Tan sólo, añade Tatarkiewicz, «podemos recurrir a escasas alusiones en los escritos místicos de Sebastian Franck o Jacobo Boheme, en los escritos mágicos de Paracelso [o de un Aggripa], los humanísticos de Erasmo o los filosóficos de Grocio». Existe empero una estética "nórdica" subyacente a la obra de dichos autores que seguramente nos revelaría los rasgos específicos de un arte de cuya singularidad no ha dado cuenta un enfoque en exceso dirigido hacia los modelos italianos. De esta manera descubriríamos un pensamiento artístico que atiende a lo fantástico y a lo grotesco más que a la *simmetria*, la armonía o la «buena composición», y tendríamos que preguntarnos por el porqué de la atención preferente a lo desmesurado y monstruoso, y aun lo popular, antes que a las «adecuadas proporciones», deliberadamente ignoradas por pintores como Pieter Brueghel (1525-1569), que desarrolló una obra original al margen de las escuelas flamencas "italianistas" de Haarlem y Malinas. Tal estética existe y aún está por escribir, tarea ardua y ambiciosa que habrá de ser acometida conjuntamente por historiadores y filósofos del arte. Nuestro propósito es mucho más modesto y se circunscribe a aclarar aspectos que consideramos importantes de uno de los precursores y máximos exponentes de esa particular estética nórdica que coexiste independientemente con la que por la misma época se hace

en el ámbito italiano y que puede ya ser llamada en cierto sentido *moderna*. Una modernidad, si bien es cierto, en la que se advierten con mayor evidencia los lazos que la unen a la tradición medieval de la que procede, sobre todo en sus aspectos "apocalípticos" -apreciables incluso en el "italianizado" Durero- y en sus relaciones con la religión y la trascendencia, que ahora aparecen, sin embargo, problematizadas. Ello hace que los temas fundamentales del Renacimiento italiano aparezcan en estos pintores del Norte con caracteres propios: así el "naturalismo" se convierte en Brueghel en una concepción de la «grandeza de la naturaleza», que contrasta en sus cuadros con la «insignificancia humana», descrita no obstante con un costumbrismo alegre y grotesco, no exento de amargura<sup>61</sup>. En el Bosco por su parte surge con una fuerza sin precedentes el tema de la irrupción de la subjetividad, pero no como voluntad de autoafirmación y dominio frente al mundo, como en el humanismo florentino, sino como fragilidad y miseria; no como el hombre «centro de la creación» cuya dignidad consiste, al decir de Pico de la Mirándola, en hacerse a sí mismo, sino como menesterosidad e impotencia. Hay que precisar, no obstante, con Hauser, que «una vez que el individualismo se ha desarrollado plenamente como concepción del mundo, comienza también inmediatamente la fase crítica de su desenvolvimiento», pues el concepto que se convirtió en el emblema del Renacimiento llevaba ya en sí mismo los gérmenes de su crisis y desintegración, como pondrá en evidencia sobre todo el concepto manierista de *genio*, que desplaza el foco de interés de la obra de arte a la persona del artista, exacerbando ésta y rompiendo así el frágil equilibrio entre obra y personalidad que constituía el ideal clásico del individualismo renacentista<sup>62</sup>.

El individuo de «forma indefinida» que describe Pico como «modelador y escultor de su propio ser»<sup>63</sup>, se convierte resueltamente en el Bosco en un monstruo: sin «puesto fijo» navega a la deriva en

un cosmos cada vez más parecido al caos, en un mundo inseguro e incierto en el que se siente definitivamente descentrado; más terrestre e infernal que celeste, más mortal que inmortal, sin que ningún arbitrio superior le libere de esta condición; y, en fin, con frecuencia más inclinado a la animalidad que a la vida «racional» o «intelectual». La del Bosco es si se quiere una subjetividad "más moderna" que la del humanismo florentino, de corte generalmente platónica o neoplatónica, que reencuentra en el mundo o en la naturaleza las ideas innatas que descansan soterradas en el alma humana. Lo que nos interesa no es tanto, pues, el momento en que el humanismo y el arte italianos comienzan a ejercer su influencia - probablemente muy tardía, a finales del siglo XVI- en los países del Norte<sup>64</sup>, cuanto los desarrollos paralelos e independientes -aunque no, ciertamente, aislados entre sí- de dos fenómenos culturales que expresan una misma crisis histórica que conmueve a la Europa de los siglos XV y XVI, a resultas de la cual va a surgir eso que se ha llamado modernidad.

Hacer del Bosco un pintor *moderno* puede parecer arriesgado. Siempre podrá argüirse, con Delevoy, que «olvidamos demasiado fácilmente que nuestras medidas no pueden ser utilizadas para referirnos a antiguas mentalidades»<sup>65</sup>. Ahora bien, ¿y si esta mentalidad nace en cierto aspecto esencial, precisamente en esa época? No es la primera vez que se ha hablado de la modernidad del Bosco, pero generalmente quienes han llegado a esta conclusión lo han hecho después de abordar la compleja obra de nuestro pintor desde las premisas o presupuestos de teorías psicológicas del siglo XX como el psicoanálisis, teorías que pueden explicar el interés del hombre contemporáneo por la obra de un pintor de una época crítica, pero no el significado vital que tenía para el Bosco y los hombres de su generación. Pensamos que cualquier tesis que pretenda afirmar la modernidad de nuestro pintor debe contrastarse, no con ideas

preconcebidas o falsas perspectivas históricas, sino con el propio acontecer cultural de unos tiempos que se acercan a su final y en los que empiezan a despuntar el sol -aún «el sol negro de la melancolía»- de una nueva forma de instalarse en el mundo.

#### **IV.2.2. El artista entre dos mundos**

No hay más que examinar alguna de sus obras para comprobar que el Bosco bebe de las fuentes medievales y que muchos de sus temas y motivos están inspirados directamente en la cultura medieval. Pero aunque se ha reconocido su originalidad, se ha puesto demasiado celo en ver al pintor como un epígono de la Edad Media, sin reparar lo suficiente en otros aspectos que nosotros juzgamos esenciales y que lo ligan a los nuevos tiempos. Medieval y moderno, gótico y renacentista, el Bosco desarrolla un estilo personal que es el fruto directo, en primer lugar, de una concepción y una vivencia del mundo y de una evolución interna de su pintura, pero también, en segundo lugar, de influencias externas de una época a la que el Bosco era especialmente sensible. Aunque cabe decir en justicia que su obra denota un marcado y deliberado distanciamiento con respecto al arte de su tiempo, se ha insistido con excesiva frecuencia en un aislamiento que resulta poco verosímil. Es razonable pensar que por su cultura y posición tuviera acceso, no necesariamente a través de un hipotético viaje, a las nuevas tendencias italianas. Sea como fuere, parece que éstas no le interesaron demasiado; no así las de los grandes maestros flamencos, que seguramente el Bosco, sobre todo el del último período, asimila al tiempo que rompe con la tradición de los llamados primitivos flamencos. De Tolnay llama la atención sobre el proceso que está teniendo lugar en los últimos años del siglo XV y los primeros del siglo siguiente: en toda Europa, aunque por distintos caminos, un nuevo «estilo monumental y sintético» se ha

impuesto sobre el decadente estilo gótico internacional. Y ello ha sido debido, entre otros factores, a una vuelta al pasado inmediato:

Leonardo, Miguel Ángel, Rafael se vuelven hacia los grandes protagonistas del primer Renacimiento y buscan una enseñanza en la obra de Giotto y de Massacio. Por la misma época y por un fenómeno análogo, el genio de Bosch busca, para poner los cimientos de un gran estilo, el ejemplo de Jan van Eyck y del Maestro de Flémalle que había descuidado hasta entonces. Llegado a este punto de su evolución tan particular, el artista se plantea los problemas que ocupan a los grandes espíritus del momento y los resuelve en el mismo sentido que ellos.<sup>66</sup>

De hecho, la ciudad natal del pintor no estaba cerrada a influencias artísticas y culturales provenientes de los grandes centros urbanos de los Países Bajos. Importante villa comercial, 's-Hertogenbosch cuenta en el año 1526 con 4211 hogares, es decir, unos veinte mil habitantes: si la comparamos con las otras capitales del condado de Brabante, tiene en ese momento la mitad de los habitantes de Amberes y algo menos que los de Bruselas, pero más que Lovaina<sup>67</sup>. Floreciente población compuesta sobre todo de artesanos y comerciantes, era también el centro de una vasta y llana comarca agrícola, «un importante mercado al que los campesinos de los alrededores iban a vender sus productos de cultivo y cría de ganado». Pero aunque conservaba, como escribe Gauffreteau-Sévy, «un carácter bastante provinciano, manteniendo en sus calles, aquí y allá, un aire algo aldeano», no tenemos por qué suponerla ajena e insensible a los «problemas de la cultura y del espíritu» de la época. Se sabe que mantenía contactos comerciales con Amberes, Brujas e Italia, y que las relaciones con Renania a través del Mosa y del Rin eran ya tradicionales. En su *Descrittione di tutti i Paesi Bassi* (Amberes, 1567), Ludovico Guicciardini destaca su producción de «tejidos ricos, cuchillos y alfileres finísimos», aunque la ciudad era famosa sobre todo por sus construcciones de órganos y fundidores de campanas<sup>68</sup>. Una ciudad de veinte mil habitantes en la que existía una importante clase media comercial, debía contar con una burguesía cultivada, y aunque,

a diferencia de Lovaina, no tenía universidad ni gozaba de la rica y activa vida cortesana de Bruselas o Malinas, no carecía de vida cultural. Sin ser sede de una diócesis, 's-Hertogenbosch y sus alrededores albergaban, como ya señalamos, numerosos monasterios y conventos. Además tenía la gran colegiata de San Juan -catedral desde 1561-, uno de los últimos grandes exponentes del gótico europeo y la más bella e importante catedral de Brabante y aun de todos los Países Bajos. Se puso la primera piedra en 1350, pero todavía en época del Bosco se encuentra en obras: aunque el coro ya estaba acabado, la nave no se cierra hasta 1530<sup>69</sup>, lo que significa que durante todo este tiempo aglutinó en torno una gran actividad cultural que reunió a gran número de menestrales y artistas. Allí existía una escuela de los Hermanos de la Vida Común, en la que pasó el joven Erasmo tres años, y próxima a ella la Cofradía de Nuestra Señora a la que pertenecía el pintor, que estaba encargada de organizar los actos culturales de la ciudad. No olvidemos, en fin, que a la ciudad natal del Bosco le cupo el honor de ser elegida en 1481 sede de la celebración del Catorce Capítulo de la Orden del Toisón de Oro, en la que se dieron fastuosos banquetes y espléndidos juegos y torneos, con la presencia de María de Borgoña y del mismísimo Maximiliano<sup>70</sup>. Tal era la ciudad en la que vino al mundo nuestro pintor, la que despertó sus primeras inquietudes de sus años de aprendizaje y la que luego lo reconocerá como uno de sus hijos predilectos. Una sociedad, pues, lo bastante provinciana para ligarlo al pasado, pero al mismo tiempo suficientemente abierta para que sea posible en ella el alumbramiento de nuevos e inciertos horizontes.

Si atendemos a la formación y las fuentes del pintor, se exige esta doble consideración: se trata de un artista de formación medieval, pero de moderna proyección. Como era corriente en la Edad Media, el Bosco continúa la tradición familiar entrando en el taller de su padre. Entre los pocos datos que nos han llegado de la vida del



pintor, sabemos que Hieronymus van Aken pertenecía a una familia de artistas y artesanos. Sabemos que un tal Jan van Aken, con casi seguridad el abuelo paterno del Bosco, pinta entre 1431 y 1432 «accesorios para las representaciones [sagradas] de Nuestra Señora», vinculación con el teatro religioso que luego probablemente heredará el más célebre de los artistas de la familia. Quizás fuera aquel Van Aken el autor de un fresco que representa la Crucifixión en la catedral de 's-Hertogenbosch<sup>71</sup>. No se descarta sin embargo que el fresco se debiera a uno de sus tres hijos pintores; en efecto, sabemos que de los cinco hijos que tuvo: Jan, Hubert, Goossen, Anthonis y Thomas, estos tres últimos fueron pintores. Del matrimonio de Anthonis van Aken (muerto en 1478) con la hija de un sastre, nacieron otro Anthonis, Jan, Katherine, Heberta, Goossen e Hieronymus. Desconocemos el orden de edad; tan sólo cabe suponer que Goossen era mayor que nuestro pintor, pues fue él quien heredó el taller paterno y al que se menciona en 1481 como el autor de dos batientes para un altar de la catedral<sup>72</sup>. El 15 de Junio de ese mismo año o del anterior, Hieronymus van Aken aparece por primera vez mencionado como casado con Aleyt, hija de Goyart van Mervenne, llamado Brant, un acomodado patricio de 's-Hertogenbosch. Esta boda, que debió tener lugar hacia 1478, supuso para el Bosco un considerable ascenso social, atípica teniendo en cuenta que procedía de una familia de artistas y artesanos. Será precisamente esta situación más que desahogada del pintor (como ha demostrado Ebeling no sólo vivía en la plaza mayor de 's-Hertogenboch y tenía dos criadas, sino que pagaba además uno de los tributos más altos de 's-Hertogenbosch) la que le permita expresar su pensamiento más libremente que si dependiera de las exactas y precisas peticiones y exigencias de los comitentes o de las presiones de un gremio; y lo que es más importante: crear un espacio en el que sea posible la emergencia de una individualidad en sentido moderno, con la nueva concepción del arte y del artista que lleva implícita.

Pretender -como hace, por ejemplo, Bango Torviso- que el Bosco no fue más que un artesano medieval que no se compromete con los problemas de su mundo, que no se hace por tanto responsable de sus obras contentándose con «realizar, con lo mejor de su arte, los encargos concretos y muy detallados que se les hacía»<sup>73</sup> (aunque los mismos que hacen estas aseveraciones no tengan ningún inconveniente en insistir al mismo tiempo en el compromiso del «pintor Jeroen» con la ortodoxia a toda prueba de su fe católica y en convertir al «insigne pintor» en un «adoctrinador medieval»), supone a nuestro juicio un desconocimiento de la incommensurable riqueza figurativa de la obra del artista. Que el historiador de arte nos prevenga contra la presunción y el anacronismo de «algunos ensayistas» que parecen confundir «la realidad de lo que fue» con «la realidad de lo que es en la actualidad», es algo que no podemos dejar de agradecer; pero también se agradecería a veces de algunos historiadores de arte una mayor amplitud de miras a la hora de «analizar el pasado», en especial las «coordenadas históricas» de aquella época compleja de crisis a todos los niveles, al mismo tiempo que un sentido más agudo de autocrítica con los propios prejuicios e interferencias no menos anacrónicas que aún tienen mucho de la historiografía positivista o del sociologismo que reduce la obra del artista a mero reflejo de las condiciones históricas y sociales en las que nació.

Desde luego no deja de ser «un mito», como apuntan R. y M. Wittkower, la idea harto frecuente del artista y artesano medieval «contento de ser un miembro anónimo de su gremio y dedicado a su trabajo sólo para glorificar a Dios». En efecto, «En la actualidad se sabe que unos cuantos maestros excepcionales alcanzaron puestos de confianza y distinción, sobre todo en Francia e Italia»<sup>74</sup>. No hay que subestimar, sin embargo, el poder de las corporaciones de artesanos ni el «efecto nivelador» que estos ejercían sobre los artistas. «Los gremios se interesaban por el hombre en todos sus aspectos: vigilaban

las obligaciones religiosas de sus miembros, dirigían la formación de los aprendices, supervisaban los contratos, fijaban el trato con los clientes e incluso tenían jurisdicción sobre sus afiliados»<sup>75</sup>. Sin que redujeran la labor de los artistas a pura habilidad y a rutina, estas corporaciones medievales tendían a disminuir -aunque no, ciertamente, a anular- la iniciativa individual de sus miembros. La liberación del artista de las sujeciones del gremio fue gradual, no brusca. El precedente más célebre lo protagoniza Brunelleschi al negarse a pagar la cuota al gremio de la construcción al que pertenecía, el «Arte de Maestri de Pietra e Legnani», el cual por ello lo hará encarcelar el día 20 de Agosto de 1434. Su excarcelación, once días más tarde, supuso el triunfo simbólico de la conciencia del artista sobre unos poderes supraindividuales que pretenden cercenar sus derechos e intereses. Por las mismas fechas, Cennino Cennini en *Il libro dell'arte* reclamaba para el pintor, el escultor y el arquitecto un «modus vivendi culto», similar al del que ha estudiado teología, filosofía o cualquiera de las otras ciencias. Muy significativa a este respecto es la primera autobiografía que se conoce de un artista, la del pintor, escultor y arquitecto Lorenzo Ghiberti (muerto en 1455). Como señalan R. y M. Wittkower, una autobiografía implicaba ya cierta introspección, cierta autocensura y a la vez la autoestima del artista que no se limita ya a seguir "órdenes" impuestas desde fuera sino que él mismo, como escribe Ghiberti, «diseñaba» o «inventaba cosas de importancia»<sup>76</sup>. Este nuevo artista que se sabe *autor* esencialmente diferente del antiguo artesano, que «es consciente de sus facultades intelectuales y creativas», será exaltado como "prototipo" de artista por Leon Battista Alberti en su famoso tratado *De pictura* (1436). El arquitecto, pintor y tratadista distinguirá netamente las artes que luego se llamarán "bellas" de la artesanía, reconociendo aquéllas no solamente como ciencias con pleno derecho, en cuanto artes liberales y no ya mecánicas, sino como artes "creativas", especialmente la más

noble de ellas, la pintura, que «tiene en sí un poder divino». Por esta razón el pintor ya no puede ser un hombre iletrado e inculto, sino un «uomo buono et docto in buone lettere», a quien debe corresponderle un alto rango social, como a los pintores antiguos<sup>77</sup>. Dignificadas de esta manera y puestas a la altura de la poesía, las artes "creativas" serán vistas por los humanistas platónicos del Renacimiento italiano, no como el producto de una mera habilidad o un adiestramiento, sino como el fruto de una «inspiración» o «furor divino», tal era ese «entusiasmo» platónico que desde antiguo estuvo asociado a la melancolía.

Este cambio profundo en la consideración del arte y del artista, que acontece sobre todo en Italia y entre los artistas italianos, y que va a conducir, como han estudiado R. y M. Wittkower, a «un tipo de artista *diferente*», crítico e inconformista con las convenciones sociales, solitario e individualista, excéntrico e inclinado a la melancolía cuando no abiertamente a la locura, apenas si aparece como "clase propia" en los países del norte de Europa, todavía muy sujetos a las ataduras "protectoras" del gremio, aunque con al menos una notable excepción, como en seguida veremos. Cabe preguntarse, sin embargo, si el nuevo artista no estuvo siempre durante esa época, aun en Italia, reservado solamente a algunas individualidades excepcionales, y sólo más tarde, con la asimilación de las nuevas concepciones, calaría de un modo más general en la sociedad. Porque si bien es cierto que ya desde comienzos del siglo XVI, numerosos artistas insistían en que había una neta distinción entre arte y artesanía, esta creencia no era unánime, ni siquiera normalmente reconocida, y para muchos clientes, como era el caso de la corte francesa, los pintores, escultores y arquitectos seguían siendo los «*valets de chambre*», agrupados en la misma clase que los músicos, los poetas y los bufones. En la mismísima Florencia los artistas tendrán que esperar hasta el año 1571 para que un decreto del Gran Duque les

exima de su afiliación gremial; «En Roma la lucha salió a la luz una y otra vez durante el siglo XVII, y la autoridad de los gremios no se quebró definitivamente hasta mediados del siglo XVIII. También en Francia los gremios defendieron sus derechos con ahínco hasta que el arraigo de la Real Academia puso fin a su poder. En Inglaterra los retratistas, pintores de coches y pintores de brocha gorda eran iguales, miembros de la Compañía de Pintores y Tintoreros durante todo el siglo XVII, y los pintores eran considerados como artesanos humildes incluso cuando ya gozaban de otro rango en Francia»<sup>78</sup>. Todavía en la Italia del Quattrocento los artistas permanecían ligados al gremio o taller familiar; de hecho, aquéllos que procedían de la nobleza o de la clase media alta constituían una excepción, y será en éstos donde surge una conciencia acentuada de la diferencia que separa al artista del artesano. Algo al menos tenían en común Alberti, Brunelleschi y Leonardo -estos últimos hijos de notarios ilustres-: su posición acomodada. ¿Hay que ver en este bienestar económico, acompañado de una elevada conciencia de clase, una de las causas decisivas de que fueran precisamente estos artistas quienes más lucharon por dignificar y "elevar" su profesión? No podemos subestimar la importancia de este factor, aunque no sea el único, ni siquiera el más importante. Sin duda el cambio de mentalidad obedece a razones socio-culturales muy complejas, pero también es cierto que sin un relativo desahogo material, el artista jamás hubiera podido desasirse de los lazos gremiales.

El Bosco también disfrutó durante los años más fecundos de su vida como artista de una holgada situación económica. En 1488 es ya citado como «notable» en la lista de cofrades de la Hermandad de Nuestra Señora, una rica y poderosa agrupación de clérigos y laicos que reunía a hombres y mujeres (que acudían de todo el Norte de los Países Bajos y de Westfalia) y que estaba encargada de organizar actos culturales y representaciones teatrales, amén de contratar

compositores, cantantes y organistas para las misas y fiestas solemnes<sup>79</sup>. Ese mismo año el «pintor Jeroen» dona a esta cofradía una importante suma de dinero y preside el banquete anual de los hermanos de Nuestra Señora<sup>80</sup>. En 1504 el Bosco es ya un artista reconocido, cuya fama excede con mucho el ámbito de su ciudad natal, pues el mismo Felipe el Hermoso le encarga un tríptico de grandes proporciones que representa el Juicio Final, por lo que el pintor recibe en concepto de anticipo treinta y seis libras, y en un inventario de los bienes de Margarita de Austria se cita una tabla con el tema de San Antonio «qui est fait de Jeronymus Bosch»<sup>81</sup>. Conocemos también por los archivos de Nuestra Señora que el Bosco pinta unas antas, hoy perdidas, para el retablo mayor de la capilla de la cofradía, entre los años 1489-1490 y 1491-1492. Nos ha llegado noticia asimismo de otros encargos menores. El siete de febrero de 1492 el pintor idea en dos sábanas el dibujo para una vidriera de la capilla de Nuestra Señora en la catedral de 's-Hertogenbosch, obra que ejecutará en 1493-1494 Willem Lombard, lo que ha hecho suponer, aunque sin pruebas, que fue el propio Bosco quien diseñó los vitrales policromados del coro de la catedral. El año 1508-1509 los priores de la Hermandad solicitan consejo al Bosco y Jan Heynste (o Heyns), arquitecto de la capilla de Nuestra Señora, para la policromía y dorado del retablo de madera esculpida, pidiéndoles que supervisen los trabajos. Por la misma fecha la Hermandad paga al pintor una modesta cantidad por el diseño de un candelabro; poco después, en 1511-1512, el Bosco diseña una cruz o un crucifijo para la misma Cofradía. La presunción de Bango Torviso a partir hecho de que el artista realice «trabajos insignificantes que no duda en cobrar aunque sea míseramente», de que «no tenía espíritu de gran artista, ni generosidad», aunque sí «indicios de tacañería»<sup>82</sup>, nos parece ingenua y carente de todo fundamento histórico y psicológico. Por otra parte, las argumentaciones de Ebeling, según las cuales un artista de la fama y posición social del Bosco no podría

haber sido el autor de trabajos "tan insignificantes" (lo que hace pensar a dicho autor en otro pintor con el mismo nombre de bautismo) carecen de fundamento. Como ha observado De Tolnay, no era éste un caso raro en la época: Durero, Tiziano, Miguel Ángel o el propio Leonardo, se ocuparon también de trabajos de menor importancia. Por otra parte, el que el Bosco disfrutara de una más que holgada situación económica no es óbice para que las pequeñas remuneraciones por estos trabajos fueran percibidas como honorarios simbólicos, destinados nada más que a cubrir gastos. Es más, como apunta De Tolnay, «El hecho de que el Bosco haya diseñado proyectos de objetos de arte de menor importancia (pequeñas vidrieras, candelabros, crucifijos), prueba que su talento era más variado de lo que nos hacen suponer las tablas que nos han llegado»<sup>93</sup>. Con respecto a estos encargos podemos concluir que el Bosco representa un tipo de artista "universal" muy de corte nórdico, que ha asimilado lo mejor de la tradición artesana medieval pero sin dejar de abrirse a nuevos e inexplorados horizontes.

Naturalmente hemos de atribuir en parte a esta independencia económica la manifiesta libertad del Bosco a la hora expresar su pensamiento, no siempre del todo ortodoxo y con frecuencia dirigido contra los poderosos de este mundo, especialmente contra el clero descarridado y corrompido. Esta opinión, sin embargo, expresada asimismo por De Tolnay, conviene que se precise: desde luego, tales libertades no eran raras en la época del Bosco, sobre todo en la iconografía popular tan rica en figuras irreverentes y anticlericales o abiertamente obscenas, como las que artistas como Rodrigo Alemán immortalizaron en los coros de las catedrales. El Bosco seguramente estaba familiarizado con esta tradición artística periférica o paralela a la oficial; ahora bien, existe una diferencia importante entre este arte marginal, tolerado y protegido normalmente por el anonimato, y la obra, firmada y reconocida, de un hombre de la

posición social del Bosco. Es razonable pensar que la holgada situación material contribuyese a fomentar una independencia con respecto a las exigencias de los comitentes y prepararse el camino para una obra que no sólo va a ser una visión crítica del mundo y la sociedad del pintor, sino al mismo tiempo y sobre todo la expresión de un mundo subjetivo. Incluso en aquellas obras de encargo en las que prevalece más el tema y las exigencias de los comitentes, como la *Epifanía* del Prado con los donantes pintados en las tablas laterales, o el más convencional *Retablo de Santa Liberata* (Venecia, Palacio Ducal)<sup>84</sup>, en el que una radiografía revela que los postigos llevaban las figuras de los donantes (posiblemente borradas, como sugiere Baldass, por sus propietarios posteriores), aparecen siempre con un inquietante sello personal. A esto va a contribuir asimismo el no sometimiento por parte del Bosco a las rígidas normas del gremio. Hasta la fecha no sólo no se ha podido demostrar que el Bosco perteneciera a alguna agrupación gremial, sino que tampoco ha sido posible probar la existencia de una corporación autónoma de pintores en 's-Hertogenbosch<sup>85</sup>. Quizás los archivos de tal agrupación se hayan perdido, pero no deja de ser significativo que el Bosco jamás fuera mencionado como maestro; y mientras que el arquitecto Heyns es citado en un documento de los archivos de Nuestra Señora de 1508-1509 como «*maître*», al Bosco se lo menciona simplemente por su nombre. En un documento de 1480-1481 se lo designa como «*Jeroen de maelre*» («Jerónimo pintor»), lo que ha sido tomado como una prueba de que en esa fecha era ya maestro libre, pero no existe tal designación de maestro que pudiera atestiguar la existencia de un gremio de pintores. De los 17 oficios que existían en 's-Hertogenbosch en 1494 no se hace mención alguna de pintores ni escultores<sup>86</sup>.

Sea como fuere, lo cierto es que el Bosco gozó de la autonomía necesaria para convertirse en un artista "creador" en el sentido moderno; un artista nieto e hijo de pintores y artesanos que, sin



romper nunca por completo los lazos que lo unen con la tradición medieval, va a lograr abrir caminos para la expresión de nueva experiencia: la angustia emergente de una subjetividad que se manifiesta sobre todo en el alma *melancólica* del artista en un sentido moderno, y que ya no se siente imagen divina sino espacio interior amenazado por potencias disgregadoras o demoníacas. El genio del Bosco consiste, más que nada, en haber sabido hacerse conciencia exacerbada de su tiempo, única y anticipadora. Aunque tiene mucho su obra de monólogo, acrecentado por su relativo aislamiento, de diálogo desgarrador del artista consigo mismo, no falta en ella el diálogo con los acontecimientos artísticos de su tiempo y de la tradición medieval, con la cual no va a haber tanto apego cuanto familiaridad, y un saber hacer que le va a llevar a utilizarla -y aquí radica su extrema originalidad- con audacia y novedad extraordinarias para convertirla en medio de expresión de una nueva sensibilidad. «Ciertamente -como escribe Mario Bussagli- sus composiciones, sus símbolos, sus visiones monstruosas y demoníacas entrañan incluso para el final del Quattrocento flamenco, una experiencia espiritual nada común, el síntoma de una desesperada voluntad de expresar y de transmitir algo nuevo y diverso»<sup>87</sup>. Sin embargo, resulta poco verosímil suponer que el Bosco desconocía el arte que se hacía en su tiempo. Si las obras de la primera época reflejan una vinculación con las escuelas nórdicas de Haarlem y Delft<sup>88</sup>, las obras tardías revelan ciertas conexiones con los primitivos flamencos del sur, sobre todo con el Maestro de Flémalle y Jan van Eyck<sup>89</sup>. Se ha señalado asimismo la relación con los pintores de la escuela alemana y especialmente con las xilografías y los grabados de un Martin Schongauer, de «Hausbuchmeister» y del «Maestro E.S.»<sup>90</sup>. No pueden dejar de citarse los grabados populares y las xilografías del siglo XV, ampliamente difundidos en la época del Bosco, y en especial como hemos visto los grabados astrológicos de la serie de los *Planetenkinderbilder*. Fuera

de las fuentes puramente pictóricas o estilísticas, es evidente que el Bosco saca abundante inspiración de las Sagradas Escrituras, de las obras hagiográficas, místicas y piadosas en general, así como de la literatura de viajes. En otro orden de cosas, un pintor de lo monstruoso y lo maravilloso como el Bosco debió sentirse hondamente impresionado por los bestiarios medievales que invadían los márgenes de los salterios y los Libros de Horas, con su rica proliferación de formas híbridas y su proteico desbordamiento ornamental, así como por las máscaras horribilmente grotescas que se exhibían en las procesiones y en los misterios. Dicho lo cual, parece razonable concluir que el Bosco no era un pintor tan aislado como ha veces se ha señalado. Como hijo de su tiempo, Jeroen van Aken se inicia en el taller familiar y en la cultura local, para después abrirse a las influencias provenientes del sur y el norte de los Países Bajos y de Alemania, sin excluir algún fugaz contacto con la pintura italiana de su tiempo. Sin embargo, lo mejor de su arte hay que buscarlo en un proceso personal de evolución interna. Quizás no sea tanto un aislamiento cultural cuanto espiritual lo que caracteriza al Bosco: el carácter único e insólito de su obra es reflejo, más que de un presunto aislamiento provinciano, de la soledad existencial del pintor, que seguramente no tenga análogo en su tiempo. Este monólogo angustioso y atormentado será el que haga posible que su obra sea un diálogo apasionado, violento y cruel con su propio mundo. En un momento en que en Italia los nuevos métodos de la pintura se vuelven hacia el naturalismo y hacia la representación verosímil de la realidad visible, el Bosco demuestra, empleando a veces esos medios, que la pintura puede reflejar también lo invisible, aquello que nadie ha visto porque son los paisajes interiores del alma, expresados con todo su horror, sin paliativos. Paisajista extraordinario, sus luminosas y suaves campiñas brabantonas parecen esfumarse allí donde comienzan las brumas: allí donde se prepara la noche de los infiernos

del alma humana.

El Bosco no era un moralista ni un predicador. Quizás sabemos tan poco acerca de su vida porque jamás tuvo interés en considerarse a sí mismo como un innovador del arte de su país. Posiblemente no necesitó escribir como Durero, que sí tenía en cambio vocación pedagógica, libros sobre los motivos de lo que realizaba y notas de sus viajes y descubrimientos, para adoctrinar en su país a su generación y a las venideras. La reflexión del Bosco es puramente pictórica, solitaria, introvertida, atenta siempre al mal de una interioridad que se descubre culpable, demoníaca. El Bosco no busca las leyes ocultas de la belleza, como Durero o los pintores italianos; la belleza sensible no es para él sino una ilusión (una tentadora y fascinante ilusión) que oculta el verdadero trasfondo de la existencia, el horror inarticulado de un existir incierto y desfondado que sólo puede expresarse en la desarmonía, en la fealdad, en el monstruo. La melancolía es el tono fundamental que configura su trágica visión del mundo, el hilo conductor que nos ha guiado por su enzarzado, laberíntico, universo pictórico.

#### **IV.2.3. La ambivalencia de Saturno**

En estos paisajes densos y vibrantes que son los infiernos bosquianos, donde los gritos de los condenados a esta muerte sin fin (la condena de vivir muriendo que en definitiva es la vida misma) no parecen apagar las risas cínicas y burlonas de unos monstruosos diablos tan insidiosos como imposibles; en estos espacios de la angustia se refleja la conciencia silenciosa del pintor. El pintor incluso se retrata en este infierno que es la vida misma transformada en penal, pues el hombre, preso de su carne perecedera, pena el haber perdido para siempre la presencia permanente de Dios. El poder de sus obsesiones se concentra una y otra vez en la imagen del Hombre-árbol,

en la que el Bosco se mira como en un espejo convexo y deformante, igual que ese otro pintor melancólico, el Parmigianino, se contempla absorto en su *Autorretrato en espejo convexo* (Kunsthistorisches Museum, Viena). Que el Bosco se piensa, y que se piensa al borde del abismo, en este *monstruo* en el cual hemos creído ver un autorretrato del pintor, lo prueba, como ya dejamos apuntado, el hombrecillo vestido en actitud melancólica y reflexiva que se apoya sobre el borde de esta carne vacía -desfundamentada- que es el cuerpo del Hombre-árbol.

Un año después de la muerte del Bosco aparece el grabado de Durero *Melancolía I* (París, Biblioteca Nacional). Pocos grabados han merecido tanta atención de los comentaristas como éste. Se ha visto en esta figura la primera expresión por parte de un artista norteno de la vieja idea, sacada de nuevo a la luz por el neoplatonismo florentino, que relaciona la melancolía con el proceso creador del artista<sup>91</sup>. Sin embargo, no se ha reparado en otra imagen que a nuestro juicio converge hacia el mismo tema, aunque asume caracteres insólitos y originales: la imagen truculenta y exaltada, henchida y desgarrada por el intenso dramatismo interno, del Hombre-árbol. ¿Representa esta "grylla" de violento expresionismo la culminación de un pensamiento figurativo que vincula en último término la melancolía con el artista y con el arte en el que aquél ha comprometido su alma? Desde luego, no resulta probable que el Bosco haya leído los escritos de Ficino, principal responsable en el resurgimiento de la idea platónica y helenística del *furor* poético y melancólico como condición del acto creador. Aunque el *De vita triplici* del florentino se difundió allende los Alpes a fines del siglo XV, parece que en el norte de Europa persistió la idea medieval el carácter nefasto de Saturno y el temperamento con él asociado, aunque no era totalmente desconocida la creencia neoplatónica que lo ligaba a la vida contemplativa y a los pensadores profundos. El primero en adoptar en Alemania las tesis de

Ficino fue Agrippa de Netteshemm, según Panofsky y Saxl el filósofo gracias al cual Durero conoció las enseñanzas de la Academia florentina, quizás por mediación de sus amigos humanistas Trithemius y Pirckheimer<sup>32</sup>. Ese «furor divino» que arrobaba a algunos hombres privilegiados en el deseo ardiente de la divinidad y que Ficino restringía a los «homines literati», se hace extensivo con Agrippa a los genios de la acción, entre los que se encuentran los pintores «sutiles». La teoría platónica y neoplatónica de la locura divina, fundida con la doctrina aristotélica de la melancolía y pasada por el crisol de los «influjos» astrológicos de Ficino, se transforman ahora en la *Occulta philosophia* en teoría de los demonios o «inteligencias incorpóreas» que «reciben su luz de Dios» y la transmiten a los hombres. Estos "demonios" hacen de "vehículos" de la iluminación o «inspiración superior», que sucede cuando el alma está libre («vacat») de toda ocupación exterior.

Como causa física de este furor -continúa Agrippa-, los filósofos dan el «humor melancholicus» [...]. Esto, cuando se prende y arde, genera el furor que nos conduce a la sabiduría y la revelación, especialmente cuando se combina con una influencia celeste, sobre todo con la de Saturno [...], el señor de la contemplación secreta.<sup>33</sup>

El «furor melancholicus» es la forma de «vacatio animae» por excelencia y «tiene tal poder que dicen que atrae a ciertos demonios al interior de nuestros cuerpos, por cuya presencia y actividad caen los hombres en éxtasis y pronuncian muchas cosas maravillosas», convirtiéndose, por esta razón, en una fuente del acto creador inspirado<sup>34</sup>. ¿Es posible que el Bosco, fuertemente atraído por el tema de Saturno y la melancolía, se hubiese interesado por la obra de Agrippa (1485-1535), un renano al que, dado los tradicionales contactos de 's-Hertogenbosch a través del Rin con esa región alemana, no le hubiera sido difícil tener acceso? Una hipótesis tentadora, pero difícilmente probable. Aunque la versión original de la *Occulta philosophia* se concluye en 1510 y circula «más o menos secretamente

en muchas copias manuscritas», hasta la edición impresa, modificada y ampliada, de 1531<sup>95</sup>, no es fácil que el Bosco la conociera antes de su muerte, acaecida en 1516. Por otra parte, no hemos encontrado indicio alguno en la obra de nuestro pintor que pruebe una presunta influencia del misticismo mágico y neoplatónico de Agrippa. Seguramente el Bosco no tuvo, a diferencia de Durero, ningún Pirckheimer que le introdujera en los círculos humanistas de la época en los que se difundían tales doctrinas. Creemos que existe, no obstante, un fenómeno de convergencia de desarrollos independientes que emparenta al Bosco con un artista alemán como Durero, una sensibilidad específicamente nórdica que implica cierta menesterosidad trágica en el modo de entender la naturaleza saturnina y el talante melancólico del artista, un denominador común que es extraño al neoplatonismo florentino. En éste todavía existe la confianza en los poderes del pensamiento racional o especulativo, en las posibilidades cognoscitivas de la metafísica y la teología. El grabado *Melancolía I* de Durero, sin embargo, supone, según la convincente tesis de Panofsky y Saxl, la triste aceptación de que esta ascensión del hombre hacia Dios a través del conocimiento, que debe comenzar con una «melancholia imaginativa» (representada en *Melancolía I*), no puede remontar los grados o peldaños de las dos facultades superiores, la «melancholia rationalis» y la «melancholia mentalis», a los que - siempre según dichos autores- estarían destinados los grabados no realizados de *Melancolía II* y *Melancolía III*, respectivamente, de acuerdo con la teoría de la gradación de Agrippa de las facultades del alma<sup>96</sup>. El personaje femenino que personifica la Melancolía en el grabado de Durero (fig. 71), no deja de ser el signo profético de su impotencia, la imaginación del pintor que sólo acierta a «ver catástrofes amenazadoras de la naturaleza, porque su mente está enteramente condicionada por la facultad de la "imaginatio"; un ser, en fin, oscuramente consciente de la insuficiencia de sus poderes de

conocimiento»<sup>97</sup>. Este sentimiento de impotencia del artista, que no puede dejar de buscar esa Belleza absoluta que reconoce no saber lo que es, pues sólo Dios lo sabe («No sé qué es la belleza», confesaba Durero<sup>98</sup>), sin dejar al mismo tiempo de sentir que el artista participa de algún modo de la inspiración divina; este sentimiento contradictorio, acorde con el "fideísmo" reformista y prerreformista del hombre del Norte, que desconfía en último término de los poderes cognoscitivos de la metafísica y la teología racional, no tiene paralelo en la *ratio* optimista de los italianos, que va a centrarse en tratar de comprender y controlar racionalmente la naturaleza por medio de la aplicación sistemática de la perspectiva clásica o lineal. Se trata del misticismo irracional e individualista que luego recogerá el Manierismo, pero que encontramos ya en ciertas formas de "manierismos" del siglo XV europeo, una suerte de misticismo exaltado y dramático que en su expresión plástica se va a recrear en las formas del misterio, buscando la representación de lo oculto mediante imágenes "alógicas" y fantásticas, esos *capricci* o invenciones que el artista encuentra en su interior como -según palabras del manierista Zuccari- «Disegno Interno». De ahí que pintores aparentemente "italianizados" como Durero siguieran encontrando en lo fantástico una fuente de fascinación e inspiración, el único medio para expresar la naturaleza incomprensible no sólo de la actividad artística sino del propio hombre, del mundo y de Dios. Este reconocimiento existe más o menos explícito en los humanistas del Norte como Pirkheimer, Melanchton o el propio Erasmo. Como escriben Panofsky y Saxl,

No es casual que el Renacimiento alemán escogiera la «melancolía», es decir, la conciencia de la amenaza y los sufrimientos de la vida, para su retrato más convincente de la contemplación, ni que en las *Conversaciones camaldulenses* la glorificación entusiasta de la «vita speculativa» y el reconocimiento de Saturno como patrono de la contemplación vayan unidas a la triste convicción de que el dolor y el hastío son compañeros constantes de la especulación profunda."

No es el Durero que ha viajado a Italia quien dibuja la visión que

tiene en un sueño entre el miércoles y el jueves antes de Pentecostes de 1525, la imagen alucinante y angustiosa de un *Diluvio* (Viena, Albertina). Alberto Durero, con esa capacidad visionaria y profética que, como veremos más abajo, se atribuía tradicionalmente a los melancólicos, plasmaba así esa catástrofe universal de la que entonces se hablaba en toda Alemania, anunciada por la «guerra de los campesinos».

No mucho antes que el maestro alemán, el Bosco va a expresar el estado de continua amenaza y peligro absoluto de un mundo, el suyo, que corre, como la humanidad del *Carro de heno*, hacia su perdición. Posiblemente el pintor de 's-Hertogenbosch no conocía las "nuevas" doctrinas neoplatónicas acerca de la melancolía y el proceso creador del artista; mas a juzgar por la recurrencia del tema en su obra, resulta razonable pensar que estaba familiarizado con una idea que en su época, como vimos, ya se había convertido en tópico, sobre todo entre los poetas del Norte, la idea de la «melancolía poética», la cual halla posiblemente su más bella expresión en la estatua sepulcral de Martín Vázquez de Arce, el célebre *Doncel* de la catedral de Sigüenza<sup>100</sup>. Esta idea en realidad era una derivación de la «vita contemplativa» del monje medieval, sumido en una meditación que siempre corría el peligro de convertirse sin embargo en ese «tedio existencialista y metafísico» que era la *Accedia*, ese pensamiento ocioso que abandona el servicio de Dios para consagrarse al servicio de sí mismo. Ya los Padres de la Iglesia prevenían contra esta «pereza voluptuosa» que mezclaba la imaginación con el deseo, como uno de los pecados del monje<sup>101</sup>. La idea de la *acedia*, transmitida al Occidente medieval con la obra de Casiano dentro del contexto de los ocho vicios principales que luego se reducirían a siete, estuvo asociada desde el primer momento a la *tristitia* («tristitia de spirituali bono»), a la *desesperatio* y, sobre todo a finales de la Edad Media, a la *melancholia*. El no importarle a uno nada, la laxitud, la



inactividad, la ociosidad y la indolencia solía convivir en la *accidia* con la preocupación, la aflicción por ideas ilusorias, la pesadumbre y una fantasía desmedida.<sup>102</sup> Este "desliz" de la vida monacal que volvía al religioso soñolento y fantasioso, se convierte a finales de la Edad Media en la imagen popular del monje denunciada con encono en los ambientes prerreformistas de la *devotio moderna*. El propio Bosco, en su temprana *Mesa de los siete pecados capitales* representa la *Accidia* por un eclesiástico dormitando frente al hogar, mientras una monja con un rosario, que como dijimos simboliza la Fe, le recuerda su deber descuidado para con Dios. En el fondo este "vicio", que hacía caer al hombre en profundos estados de melancolía y desesperación, aparecía como un pecado contra la fe: por eso se relacionaba tradicionalmente con la acción del demonio; por eso escribe Lutero que «Toda tristeza, aflicción y melancolía procede de Satanás», pues «Satanas es el *spiritus tristitae*», y Lucas Cranach, «el pintor de la Reforma», refleja en la ambigua y seductora *Melancolía* (1532. Colmar, Museo Unterlinden), la acción del diablo. El propio Jacob Böhme alerta sobre la atención que presta el demonio a los melancólicos y señala que puede ser una «causa de perdición» y, a la vez, una «oportunidad de salvación»<sup>103</sup>. Esta ambivalencia, que nunca dejó de estar presente en la figura de Saturno, acompaña siempre a la melancolía. Se la acusa de pecar contra la fe y, por lo mismo, contra la esperanza. Es la melancolía del Hombre-árbol que se levanta tambaleante en el centro del lugar por antonomasia de la desesperación: el infierno. Es la melancolía de un aguafuerte de Durero, *El desesperado* (1515-1516. París, Biblioteca Nacional), donde el artista expresa con una intensidad dramática sólo comparable a la de Miguel Ángel el cuerpo retorcido y desencajado de la desesperación: el alma rota. Al mismo tiempo, sin embargo, Durero era consciente del aspecto positivo de la melancolía: este artista que se ha retratado a sí mismo en la posición frontal, hierática, de Cristo (véase el célebre *Autorretrato con*

pelliza), consciente por tanto del poder creador del artista que eleva lo humano a lo divino, se pinta en el *Autorretrato de la mancha amarilla* (Dibujo, 1512-1514. Bremen, Kunsthalle) señalando con el dedo índice de su mano derecha la fuente orgánica de sus dotes artísticas: el bazo, según la tradición humoral el órgano del que deriva la bilis negra y por consiguiente el temperamento melancólico<sup>104</sup>.

Pero esta conciencia creciente de sí mismo había comenzado a desarrollarse antes de que Durero y aun el Bosco comenzasen a pintar. Al declinar la Edad Media el pensamiento sale de los claustros y las facultades de teología. Sobre todo entre los poetas se comienza a vivir la experiencia de un pensamiento que ya no encuentra sentido o justificación en Dios: un pensamiento que se repliega sobre el mundo y que, en última instancia, no apunta más allá de sí mismo. En la literatura postmedieval, sobre todo en Francia y en Borgoña, surge una nueva idea de melancolía como un estado poético subjetivo, más o menos temporal, que convive con las viejas ideas de la melancolía como temperamento y como enfermedad o locura<sup>105</sup>. La melancolía empezaba a ser considerada como un humor no ya puramente orgánico, sino como un *humor* a través del cual se percibe el mundo y las cosas aparecen bajo una forma y una tonalidad determinadas: esa *Stimmung* o "atmósfera" que hace que los poetas de la Edad Media tardía hablen de «espacios melancólicos, luz melancólica, notas melancólicas o paisajes melancólicos»<sup>106</sup>. Mas si los "humores normales" expresan cierta armonía y concordancia entre el hombre y el mundo, el "humor melancólico" tiende a separar al individuo de las cosas y los otros seres humanos que lo rodean. Ese humor, que como diría Heidegger no es ni "exterior" ni "interior" sino una forma de estar en el mundo, se convierte en el "estado de ánimo" melancólico en la experiencia de una desarmonía, una distorsión que, como luego veremos con mayor detalle, impide que la "conciencia del yo" y la del universo se perciban conjuntamente y que conlleve la conciencia de una escisión o una fractura, estado teñido

de las más dolorosas formas de angustia y desesperación. Seguramente la intensidad dramática que en este sentido alcanzarán algunas expresiones de poetas "melancólicos" como Alain Chartier (recuérdese el personaje de la «Dame Mérencolye», esa vieja «seca de cuerpo», «de complexión pálida» que toma en sus brazos al poeta y lo aprieta con sus «duras manos»; lo tapa con el «manto del infortunio» y lo lleva a la «casa de la Dolencia», donde lo entrega a las «fauces del Terror y la Enfermedad»<sup>107</sup>) excedían con mucho las posibilidades de expresión «no sólo de los miniaturistas y xilógrafos contemporáneos o casi contemporáneos, sino hasta el poder de expresión acrecentado del siglo XVI»<sup>108</sup>. Ahora bien, cabe decir: con la notable excepción del Bosco. La obra del pintor brabantón también "nace" del dolor, como la de Chartier, aunque a su manera singularísima. Ya hemos visto que las analogías entre la Dama Melancolía y esa mujer «flaca, seca y consumida» que surge de un árbol hueco con un niño envuelto en una manta entre sus brazos en el panel central de las *Tentaciones* de Lisboa (**fig. 20**) son demasiado grandes como para ser producto de la casualidad. Pero lo que nos interesa señalar aquí es que, durante el siglo XV entre los poetas -aunque no sólo entre ellos-, el estado melancólico adquiere el sentido de «reflexionar» o «ensimismarse» estrechamente unido a la conciencia de la vanidad y el dolor del vivir. Aunque no puede hablarse todavía propiamente de la conciencia moderna del yo, no deja de ser significativo que ya un autor de la primera mitad del siglo XV, Jacques Legrand, en sus *Observaciones sobre la Muerte y el Día del Juicio* recuerde el nexo que existe entre la idea de la muerte, la melancolía y la conciencia de sí mismo:

«A la mesure que la cognoissance vient, le soncy croist, et l'omme se mérancolie plus et plus, selon ce qu'il a de sa condition plus vraie et parfaite cognoissance».<sup>109</sup>

Tristeza y melancolía se confunden y adquieren, así unidas, el sentido de reflexión o ensimismamiento.

A esta mezcla se añadieron, además, todas las ideas originalmente ligadas a la melancolía y a Saturno - el amor desdichado, la enfermedad y la muerte -, por lo que no ha de sorprender que el nuevo sentimiento de dolor, nacido de una síntesis de «Tristesse» y «Mélancholie», estuviera llamado a ser una clase de emoción especial, trágica por una conciencia intensificada del yo (pues esta conciencia no es otra cosa que un correlato de la conciencia de la muerte).<sup>119</sup>

Como el pecado original que tantas veces representa el Bosco (el pecado resultante de comer del Árbol prohibido, del Árbol del Conocimiento) y que no es otra cosa que el correlato de la conciencia de la enfermedad y de la muerte. En nuestro artista la estrecha ligazón que hemos advertido entre el talante melancólico y la obsesión por la muerte se decanta asimismo hacia esa conciencia agudizada y trágica de sí mismo y del propio existir. No es extraño que el pintor holandés gustara especialmente en España, el pueblo del «español melancólico», tópico muy extendido en Europa por los siglos XVI y XVII; sobre todo al más melancólico de todos ellos, Felipe II, en quien según parece se inspiró Tirso de Molina para el protagonista de *El Melancólico* (1611). Mas no tenemos intención ni es éste el lugar de hablar del controvertido tema del carácter de un pueblo, trágico se ha dicho, como el español. Tan sólo pretendíamos subrayar que «el sentimiento trágico de la vida» aparece, quizás como en ningún otro autor de la época, en el pintor de 's-Hertogenbosch. Sentimiento trágico ante la fugacidad de la vida, cuyo carácter incierto y problemático sólo descansa (descanso que no es fuente de reposo sino de tormento y angustia) en la certeza y la incertidumbre de la muerte. Si la conciencia del yo se nutre e intensifica en este distanciamiento respecto al mundo, esta subjetividad emerge ya en el Bosco disgregada, rota, pues es fruto de la tensión angustiosa entre la impotencia del artista y su deseo infinito; nace en último término de la contradicción insuperable, que hemos visto a lo largo de la obra del artista, entre el anhelo de unidad en el Absoluto y esa fatalidad del Tiempo tirano, que fragmenta y multiplica los seres, que los condena

según esa justicia ciega, absurda e incomprensible a la férrea ley de los nacimientos y las muertes. El interés del Bosco por la vida y por la muerte, por los ocultos entresijos de todo lo que nace, cambia y cesa, al son de la mágica cuerda de las metamorfosis que vincula a todos los seres; ese interés, más metafísico que físico, oculta también la preocupación por el propio existir, la angustia abierta por toda las experiencias de separación que fragmenta la realidad humana en un antes y en un después, que divide los sexos condenándonos al tormento eterno del deseo, que revela a la persona como lo que es: una máscara, sin que exista otro momento para coincidir con nosotros mismos que el último y definitivo: la propia muerte. Sin embargo, la muerte en el Bosco no tiene todavía ese gusto romántico por lo macabro; antes bien, con frecuencia está sazonado con el humor, esa suerte de catarsis ante el horror y el absurdo de la vida. Sus imágenes más truculentas, sus monstruos más fieros, se miran a menudo en el espejo de lo jocoso y grotesco. El humor, una de las formas de que se reviste la melancolía moderna<sup>11</sup>, viene por otra parte a poner límites a ese yo acrecentado recién conquistado, mostrándolo en su menesterosidad tragicómica, en sus debilidades y limitaciones humanas.

El monstruo bosquiano expresa todas estas tensiones y desgarraduras del alma humana. Es un devorador de certezas, un turbador de conciencias y un destructor de mundos; un escándalo para la razón, para la naturaleza, para Dios: un sinsentido. Nos aterroriza, porque nada asusta más al hombre que lo que no comprende: el Misterio. Pero el Bosco también se ríe de los monstruos; se ríe de su propia angustia. Burlándose de ellos se protege contra ellos, se refugia en ese sentimiento ambiguo que es la melancolía; abre la distancia de la sonrisa irónica, del que acepta la trágica suerte de una vida encerrada en su facticidad. Tal sonrisa, llena de sarcasmo y de escepticismo, es la que hemos creído advertir en el autorretrato de Arras; la misma sonrisa del Hombre-árbol contemplándose a sí mismo

burlonamente con los ojos desencajados de quien se ha asomado al abismo de la existencia: de quien ha visto que no hay luz alguna al otro lado del espejo y, por un momento, ha comprendido la *verdad del infierno*.

#### IV.2.4. La "excepcionalidad" del melancólico

«Un Saturnino, o es un ángel o es un demonio», escribe un dominico milanés de la primera mitad del siglo XVI, haciéndose eco de lo que ya era un tópico en su tiempo<sup>112</sup>. La ambivalencia de Saturno y la melancolía tiene su raíz en esa contradicción esencial del alma que se vive a sí misma como finitud, pero no puede dejar de aspirar a elevarse a un plano superior, sin conseguirlo nunca: pues sólo el deseo es infinito. De ahí la tensión inigualable, el exceso agotador, el desequilibrio, la enfermedad y la locura del melancólico; de ahí que, como había insistido Ficino, el saturnino sólo pudiera ser un hombre excepcional, en un polo positivo o negativo, pero nunca un hombre ordinario. Advertía ya el célebre *Problema XXX,1*, atribuido a Aristóteles o a su escuela, la «tendencia a los extremos» de los temperamentos melancólicos. Este texto es especialmente significativo porque en él por primera vez aparecen, asociada a la tradicional teoría hipocrática de los humores, la idea de la locura de las tragedias y la del furor de la filosofía platónica. Según el *Problema XXX,1*, el melancólico posee un «ethos especial» en el que radica su "anormalidad" con respecto al hombre corriente: ello se debe a que la bilis negra, a diferencia de los otros humores, posee la virtud de afectar a la disposición de la mente de manera que ésta entra en «estados espirituales» extraños. Se advierte, no obstante, que esta *desviación de lo normal*, que convierte ya a ciertos individuos en *monstruos*, en el sentido de lo que se aparta de la norma, se produce en dos extremos: el de la genialidad o el del «hombre sobresaliente»,

y el de la «necedad» esclava de su «concupiscencia ingobernable» -pues además, como apunta dicho texto, «casi todas las personas melancólicas son lujuriosas»<sup>113</sup>. La melancolía "excepcional" conviene al filósofo, al poeta o al amante, que pueden por medio de ese «furor divino» que describe Platón (*Fedro*, 244a, 268e) elevarse a estados extáticos y contemplar el reino de lo suprasensible. Sin embargo, el epíteto "excepcional" (περιττός) esconde un cierto «pathos siniestro», no sólo porque las víctimas propiciatorias o "chivos expiatorios" eran en Grecia también seres "excepcionales" en algún sentido, sino porque la melancolía de los «hombres sobresalientes» conllevaba siempre una «fatídica falta de moderación», que podemos observar en los héroes y las víctimas de las tragedias griegas: tal era así que hombres «desmedidos» como Heracles, Ajax o Belerofonte, presentados por Eurípides en toda su «mítica grandeza», fueron héroes «malditos» castigados con la locura por sus ofensas a los dioses<sup>114</sup>. La exaltación de estos espíritus "excepcionales" podía debilitar no sólo la razón; también la voluntad: lo cual hacía posible la posesión, primero "demoníaca" y más tarde "demoníaca", que va a hacer a los melancólicos especialmente vulnerables a las acciones de los "demonios". Lo cierto es que jamás la "bilis negra" perdió la idea que evocaba desde Homero el color negro: «color funesto», color de lo malo y nocturno, de la muerte y de los espíritus malignos, que derivaba en «ofuscación de conciencia», desesperación e insuperables miedos. Aunque se pudo separar lo que era un temperamento melancólico de la enfermedad melancólica, aquél permaneció teñido de la idea de enfermedad mucho más que los otros tres temperamentos<sup>115</sup>. Así, pues, ya en el mismo *Problema XXX,1* se llama la atención sobre la doble faz del temperamento melancólico, cuya hipersensibilidad lo pone en peligro siempre de desequilibrarse por alguna influencia externa o interna, haciéndole zarandearse entre la exaltación y la depresión, entre el "cielo" y el "infierno". Al mismo tiempo encontramos en el más famoso

de los Problemas "aristotélicos" un subjetivismo típicamente helenístico de notable cariz "moderno", que encomia la excepcionalidad, consistente en el «"¡Sé distinto!" más que en el ético "¡Sé virtuoso!"»<sup>116</sup>.

Pues bien, este hombre "excepcional", "divino", recobrado por el Renacimiento; este filósofo, poeta o amante, cifra su destino en la búsqueda "inspirada" o "furiosa" de la verdad; mas precisamente esta búsqueda entusiasta, condenada a quedar incompleta, inacabada por la finitud y la precariedad de la vida humana, le hunde en el mar pesado de la tristeza; lo vuelve inerte, caviloso, taciturno. Después de todo «Sólo un instante dura la plenitud divina», como escribió Hölderlin, y el saturnino detrás de este esplendor efímero sólo descubre el tedio de la vida, y sólo anhela «la verdad del conocimiento feliz» como un imposible.

La ambivalencia esencial de la melancolía tiene su correlato en ese «*daimon* de los opuestos» -como lo llama Walter Benjamin en su «Estética de la melancolía»- que es Saturno. Un dios dual no sólo porque puede volver a sus "hijos" los melancólicos, por un lado, inertes e insensibles y, por otro lado, inspirados e iluminados por la contemplación divina, sino porque, por lo que se refiere a su propio "destino personal" posee ese carácter dual, el mismo del Cronos griego, «dios de los extremos»:

Por un lado, él es el señor de la Edad de Oro [...], por otro es el dios triste, destronado y ultrajado [...]; por un lado engendra (y devora) innumerables hijos, y por otro está condenado a la eterna esterilidad; por un lado [...] es un monstruo al que se puede engañar y por otro es el viejo dios sabio que [...] es venerado como inteligencia suprema, como un providente y profético.<sup>117</sup>

Esta polaridad esencial de Saturno-Cronos, así como del temperamento melancólico a él asociado se conservó durante toda la Edad Media, que conoció el *Problema XXX*,<sup>118</sup> si bien como ya dijimos prevaleció en ésta el aspecto negativo del dios-planeta. Los héroes clásicos fueron sustituidos por héroes cristianos como San Antonio, el anacoreta



atormentado que tantas veces pintó el Bosco; y el pensador antiguo fue reemplazado por el San Jerónimo sumido en meditación. El propio Hugo de San Victor en su *Medicina del alma* se hace eco de la ambigüedad esencial del humor melancólico:

La bilis negra es fría y seca, pero hielo y sequedad pueden interpretarse en buen sentido o en mal sentido. Hace a los hombres, sea soñolentos, sea vigilantes; esto es, graves por la angustia o vigilantes y ocupados de los deseos celestes.<sup>119</sup>

Un poeta del siglo XII, el obispo de París Guillermo de Auvernia, se refiere al "Aristóteles" del *Problema XXX, 1*, quien pensaba que «todos los hombres de gran talento eran melancólicos; y aun creyó que los melancólicos eran más aptos para esta clase de inspiraciones que los hombres de otras complexiones, a saber, porque esta complexión aparta a los hombres de los placeres corporales y de la agitación mundana»<sup>120</sup>. En el texto que precede a éste el obispo de París ha explicado con detalle la razón del «desasimiento» del temperamento melancólico: mientras el resto de las complexiones «atiborran el alma», la «doblegan» y «toman posesión de ella» («por eso la mantiene alejada de la consecución de cosas sublimes y ocultas, lo mismo que una vasija llena de líquido no puede recibir ningún otro líquido»<sup>121</sup>), la complexión melancólica despeja el alma, la pone en disposición de recibir la divina inspiración. Quizás ésta sea la fuente de esa «vacatio animae» que en Agrippa se convertirá en la forma primordial del «furor melancholicus». Tal vez, aunque esto no es posible afirmarlo, esa *vacatio* del alma esté evocada también en el gran huevo horadado del Hombre-árbol bosquiano, sólo que aquí el alma-hueco está corrompido en el infierno y alberga en su interior un garito de mala fama, como indica asimismo la insignia de la cornamusa, pellejo lleno de aire que simboliza popularmente los deseos sensibles que «atiborran el alma» al mismo tiempo que la vanidad de éstos. La expresión desencajada del rostro humano del monstruo, sus ojos desorbitados denotan lubricidad -característica asimismo tradicional de los

melancólicos, puesta de manifiesto por sus "malos pensamientos" personificados por los personajes humanos y demoníacos que giran sobre su cabeza- pero también locura: tales son los peligros "diabólicos" de la melancolía. El propio Guillermo de Auvernia «no ignoraba el peligro de que una inmersión demasiado profunda en las cosas sobrenaturales y un fervor demasiado ardiente transformaran la complexión melancólica en enfermedad melancólica, es decir, en demencia manifiesta»<sup>122</sup>. La total alienación no era infrecuente en la típica "melancolía monástica", tal como la describe, por ejemplo, Crisóstomo en una epístola al monje Stagirus, ofreciéndole el consuelo divino. El desdichado monje, al igual que muchos siglos después otro monje melancólico, el famoso pintor Hugo van der Goes, «padecía pesadillas terroríficas, trastornos del habla, ataques y desmayos; desesperaba de la salvación, y le atormentaba un impulso irresistible a suicidarse»<sup>123</sup>. Tales son las «hijas de la acedia», las «*filia acediae*», como las llama San Agustín: la «*malitia*», o «mezcla ambigua de amor y odio», el «*rancor*», o «rebelión o mala conciencia contra quienes exhortan al bien», la «*pusilanimitas*» o «indecisión ante las dificultades y las exigencias de la coherencia espiritual», la «*desesperatio*»; o «extrema certeza de estar de entrada condenado, acompañada de una terrible atracción por la propia ruina y por un abismo personal sin salida»; el «*torpor*», «somnolienta parálisis de la voluntad»; y, sobre todo, la «*evagatio mentis*», «una tendencia del alma a huir en pos de las ensoñaciones y a la proliferación de una imaginación sin límites», como consecuencia de la cual tienen lugar la «*verbositas*», «abundancia verbal inconsecuente y egocéntrica», la «*curiositas*» o «insaciable sed de conocer nuevas imágenes, nuevos estados de ánimo» y, finalmente, la «*instabilitas*», «inestabilidad global de la personalidad, que rehúsa fijarse en cualquier lugar, propósito o ritmo determinado de antemano»<sup>124</sup>, como los vagabundos melancólicos de Jerónimo Bosco.

Habremos de ver después cómo el monstruo bosquiano, en cuanto figura del desequilibrio, nace precisamente de estos "trastornos" que a nosotros nos van a interesar sólo desde el punto de vista de la fenomenología de la imagen poética: trastornos del tiempo y del espacio; alteraciones del lenguaje, de la voluntad y de la fantasía, que perforan con su discontinuidad y su anormalidad radicales el *continuo* de la experiencia normal u ordinaria del mundo.

#### IV.2.5. El «*spiritus phantasticus*» del melancólico y el monstruo bosquiano

El monstruo aparece, en primer lugar, como una "perturbación" de la imaginación. El propio Enrique de Gante, uno de los raros filósofos laicos del siglo XIII, distingue en sus *Quodlibeta* dos tipos de hombres: aquellos cuya inteligencia no está dominada por la imaginación y son aptos por tanto para el pensamiento metafísico; y los que no pueden concebir una idea si no es imaginándola o visualizándola mediante su representación espacial. En éstos

Su intelecto no puede liberarse de los dictados de su imaginación [...] todo aquello que piensan ha de tener extensión o, como el punto geométrico, ocupar una posición en el espacio. Por eso esas personas son melancólicas, y son los mejores matemáticos, pero los peores metafísicos; pues no pueden elevar la mente por encima de las nociones espaciales en las que se basa la matemática.<sup>125</sup>

Más próximo al agustinismo platónico que al aristotelismo, Enrique de Gante concibe el conocimiento como iluminación divina. Las verdades suprasensibles no pueden alcanzarse por el conocimiento natural, ni por lo tanto por la imaginación, ligada naturalmente al mundo sensible. La melancolía nace así de la experiencia de un fracaso: la impotencia de quien está ciego para contemplar la verdad inteligible (el Ser = el Uno = el Bien) sin poder dejar de aspirar a ella. Son, por ejemplo, los matemáticos, que no pueden desprenderse de las "hipótesis" platónicas (*República*, 510b y ss.), esas representaciones

en el espacio y en el tiempo que se ofrecen como ejemplos o suposiciones de lo que sería si... nuestro intelecto pudiese taladrar la realidad sensible y remontarse al Ser en sí. Pero también los pintores, escultores y arquitectos son "imaginativos" y, por ende, propensos a la melancolía. Así, como es sabido, el propio Miguel Ángel tenía, según Lomazzo, una «proportione saturnina», y el «divino» artista no tiene reparos en escribir: «La mia allegrezza è la melinconia». Este sentimiento, similar al de otros artistas relevantes de la época, incluido el "sereno" Rafael, no sólo es un signo de la altivez propia de la conciencia de sí del artista creador en una época en la que se ha convertido ya en un tópico la asociación de la melancolía con el genio y la distinción<sup>126</sup>; la frase de Miguel Ángel esconde una amargura más profunda y terrible que autocomplaciente, una amargura real que se muestra con toda evidencia en el grabado *Melancolía I* de Durero. Según la tesis de Panofsky y Saxl que ya hemos adelantado y que hacemos nuestra, el grabado del artista alemán representa la Melancolía imaginativa: en último término el reconocimiento por parte de un artista que no ha carecido de alta estima propia de su *impotencia* o incapacidad para sobrepasar el estrecho ámbito que le está asignado y que le parece «intolerablemente restringido». Se trata de la «vis imaginativa» de la que habla Ficino, ligada directamente al cuerpo y que no es sino el estadio previo e imperfecto a la ascensión a la vida intelectual. Esta «melancholia imaginativa» se vuelve realmente desdichada cuando se vive como una experiencia de los límites humanos. Quizás las "causas" de esta "melancolía" que padecieron tantos grandes espíritus del Renacimiento, dentro y fuera de Italia, incluido el propio Ficino («me quejo de mi temperamento melancólico», escribía en carta a Cavalcanti<sup>127</sup>), deba buscarse también en la creciente secularización de una cultura que cifraba su mayor logro en la conquista del espacio visible, en el cual el artista encontraba un medio y un límite de expresión, a la vez que

se consumaba el tiempo como tiempo humanístico, el horizonte secular en el cual acontecen, no ya los misteriosos designios de dios, sino la voluntad afirmadora del hombre. En una época en la que el simbolismo había entrado en franca decadencia desde finales de la Edad Media, pero en la que aún no habían desaparecido por completo los anhelos de trascendencia o unidad ante la multiplicidad sensible, un hombre del norte como Durero se afanaba en buscar la Belleza perfecta aun a sabiendas de que no podía hallarse en ninguna proporción particular y sensible, y estaba, por ende, negada a los espíritus "imaginativos". El imposible rastreo de lo invisible entre los fragmentos de lo visible, la desesperada búsqueda de la trascendencia desde la inmanencia, el reconocimiento postrero del restringido alcance del pensamiento figurativo, cuando ya no son posibles otros caminos de conocimiento: he aquí lo que, según creemos, caracteriza la melancolía de la lucha titánica de un Miguel Ángel por "descubrir" la idea que "ya estaba" de alguna manera en el mármol; los "viajes" de Durero en busca de la Belleza absoluta que «sólo Dios conoce»; o, como tendremos ocasión de ver, la desmesurada fantasía de un melancólico como el Bosco que *hace del monstruo una experiencia de los límites*.

No se trata de una experiencia enteramente nueva. Existe durante toda la Edad Media una estética de lo feo plasmada en los capiteles y los canecillos de las iglesias; una estética que va a ser incluso elaborada por autores como Hugo de San Victor, quien anticipa en algunos aspectos ideas románticas y que ve en el monstruo, antes que en las formas bellas y hermosamente naturales (en cuyo disfrute y complacencia nuestro espíritu se ata a lo sensible), el mejor medio para aludir al Misterio de la divinidad<sup>128</sup>. Será, sin embargo, la última Edad Media, cuando el mundo, según sus propios testigos, da las mayores señales de su locura, la que va a conocer el delirio de la fantasía: las imágenes, reiterémoslo con Foucault, «se vuelven

silenciosas, cesan de decir, de recordar y de enseñar, y sólo manifiestan algo indescriptible para el lenguaje, pero familiar a la vista, que es su propia presencia fantástica». Por el vacío dejado por el sentido del discurso o la enseñanza que la ordenaba se desliza fácilmente «el sueño, lo insensato, lo irrazonable»<sup>129</sup>.

Quizás no haya otra obra como la del Bosco que exprese con tanta fuerza y dramatismo la pesadilla de la razón, la agonía de la lógica y de la voluntad que ya no tienen poder alguno sobre la fantasía: ésta se desboca especialmente en el «Infierno musical», allí donde instrumentos musicales como el laúd, tradicionalmente recomendados por los médicos para «suavizar y endulzar un poco» la tristeza del temperamento melancólico -como escribe Ficino<sup>130</sup>- (los mismos que se habían utilizado para celebrar la gloria divina), se han transformado en atroces instrumentos de tortura. El artista tal vez expresa así su propio tormento, el tormento del saturnino preso de su fantasía descontrolada que se ha adueñado de su voluntad y de su razón, impotentes ya para alcanzar aquello a lo que seguramente el pintor aspiró siempre, como hemos visto: a la unidad mística con Dios. Al ver el cuerpo deforme del Hombre-árbol, no ya maniatado, como el poeta de la «Dame Mérencolye» («fuertemente atado en cuerpo y alma... arrojado sobre la yacija más mísera»), sino sin manos, impotente, inerte, con la inercia que se apodera asimismo de la *Melancolía I* de Durero. Y a juzgar por la evolución de la obra del Bosco, ninguna medicina encontró el artista para curarse de la «piedra de la locura», ni siquiera el otro remedio tradicional, junto a la música, de la melancolía, tratado burlonamente en la temprana obra del Prado, a saber: la cauterización, practicada como ya indicamos «in medio vertice», es decir, precisamente allí donde Alain Chartier localiza «el órgano situado en el medio de la cabeza, en la región de la imaginación (que algunos llaman "fantasía")»<sup>131</sup>.

¿Es poco razonable suponer que el Bosco estaba familiarizado con

esa asociación tradicional entre el hombre saturnino y la "vía" imaginativa. El propio Raimundo Lulio hablaba de la inclinación del melancólico a las «species fantasticas et mathematicas», y escribía, siguiendo directamente a los autores musulmanes, que los hijos de Saturno

Reciben fuertes impresiones de su imaginación, que está más estrechamente vinculada a la melancolía que a ninguna otra complexión. Y la razón de que la melancolía tenga una correspondencia y relación más estrecha con la imaginación que ninguna otra complexión está en que la imaginación considera la medida, la línea, la forma y el color, que se conservan mejor en el agua y en la tierra, porque esos elementos poseen una substancia más densa que el fuego y el aire.<sup>132</sup>

Esta inclinación o tendencia natural del saturnino hacia lo material y corpóreo -y por tanto, como es el caso del pintor, «hacia la medida, la línea, la forma y el color»-, expresada en la iconografía tradicional por la típica actitud del melancólico que clava su mirada "plomiza" en la tierra, llegó a convertirse en una característica constante del "tipo". Era frecuente, sin embargo (dada la insostenible tensión de la "vida espiritual" del melancólico, cuya voluntad suspiraba continuamente por despegarse de lo terrenal y sensible sin poder evitar caer siempre en ello), que la «vis imaginativa» degenerase y se convirtiese, en palabras del médico paduano Girolamo Mercuriale, en «el vicio corrupto de la imaginación»<sup>133</sup>. La «inmoderada irritabilidad» de la fantasía del melancólico es mencionada ya en el *Problema XXX,1* y en otros textos atribuidos a Aristóteles. El melancólico resulta ser un hombre hipersensible que reacciona con suma facilidad a toda clase de influjos externos e internos, pero en especial a las imágenes visuales. De ahí que sus facultades representativas se vieran alteradas y de que la imaginación visual no sólo adquiriera una potencia inusual, sino que pudiera producir alucinaciones, a la vez que la memoria quedaba afectada, pues tan llena y agitada por las imágenes visuales (*phantasmata*) estaba que recordaba cosas a destiempo y el espíritu no podía ejercer control

alguno sobre ellas. Así, pues, junto a otros trastornos ya mencionados como el tartamudeo y la «concupiscencia ingobernable», se daban en el melancólico profundas alteraciones en su «vis imaginativa» que podían hacer de él un *visionario*: de hecho nos dice Aristóteles en la *Ética a Eudemo* (VIII, 2, 1248a 40) que el hombre melancólico puede tener sueños proféticos y adivinar el futuro con extraordinaria exactitud. Pero es sobre todo de Platón de quien parte la tradición que asocia la imaginación extática (no la mimética despreciada por el filósofo griego por estar apegada a lo dado de las apariencias sensibles) con los poderes proféticos y visionarios del melancólico: con los poderes de aquellas «visiones extáticas» (*phantaseos, phantasmata*) que el poeta o el filósofo parece recibir por «inspiración» divina en el sueño o en la vigilia con independencia de su voluntad (*Sofista*, 266b) y antes en la locura o «entusiasmo» que en la razón (*Timeo*, 71a-e). De esta forma, la imaginación extática del hombre podía trascender el mundo de las apariencias y abrirse al reino de lo eterno (el reino futuro de la eterna posibilidad, que es el mundo platónico de las ideas, continuamente diferido e inalcanzable en la tierra, y también, cual será el caso de ese visionario *negativo* que es el Bosco, el reino de la muerte in-terminable). Todavía Kant, en sus *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, se hace eco de la atribución tracional al melancólico de «sugestiones, fantasías,... sueños imaginativos, presentimientos, señales milagrosas»; el mismo Kant que en la primera edición de la *Crítica de la razón pura* (A 94, A 115, pasajes que luego serán suprimidos en la edición de 1787) todavía reconocerá en el carácter *extático* de la imaginación trascendental, que no se puede reducir a la sensibilidad ni al entendimiento y que al mismo tiempo es la raíz común a estas dos "facultades" de conocimiento, el horizonte temporal como fuente de todo conocimiento: ese «salir hacia» que, como dirá Heidegger, hace posible el conocimiento y abre el horizonte de posibilidad de la objetividad en



general<sup>134</sup>. Volviendo a la consideración tradicional de la melancolía, no hay que olvidar que «Precisamente en virtud de la vehemencia de su imaginación podía el melancólico -de hecho no podía evitarlo- asociar cada idea dada con la siguiente, y llegaba a ser como aquellos "poseídos" que continuamente escribían y recitaban cantos como los de Filainus»; y como añaden Klibansky, Panofsky y Saxl, «no fue casual que más tarde la palabra árabe para decir "negro" o "melancólico" llegara a ser sinónima de "pasión"»<sup>135</sup>. De hecho habrá que notar no solamente la profunda relación de la melancolía con las pasiones (adviértase el vínculo de la "posesión" melancólica con la "demoníaca" que había poseído a Sócrates y que Platón en su *Apología* asocia a la experiencia poética y filosófica), en gran medida independientes de la voluntad, sino también con los "fantasmas" del deseo que las generan.

En la Edad Media, sobre todo a partir del siglo XIII, será frecuente relacionar los "sueños proféticos" de la tradición visionaria medieval con ese "don" dado a los melancólicos. Así la célebre *Visión de Tondalo*, en la que el héroe irlandés describe en un sueño premonitorio las regiones infernales, podría atribuirse de modo "natural" a un melancólico. Acaso también la propia obra del Bosco, que sin duda tiene mucho de visión *profética* de las postrimerías, la interpreta el artista como el sueño visionario de un melancólico: su propio sueño. No dejaba de ser un tópico y «un recurso muy común» en la poesía narrativa medieval el sueño o «estado visionario» al que el protagonista o narrador generalmente llegaba después de un prólogo en el que se encuentra en la soledad de la naturaleza; además, no dejaba de ser significativo que los poetas del siglo XV ya no atribuyan tal estado a la fatiga o a la pena de quien escribe sino a su «melancolía»<sup>136</sup>. Ahora bien, para estos poetas esta experiencia típicamente melancólica va acompañada ya de una clara conciencia de sí mismos: no es el sueño del perezoso o el soñoliento (*somnolentus*),

más próximo ahora al flemático que al melancólico, sino de la alta "contemplación profética" de profetas y evangelistas "profundos" como los Santos Juanes, o de eremitas y Padres de la Iglesia como San Antonio y San Jerónimo. El hombre melancólico excepcional, distinto de la mayoría, que luego inmortalizará Rafael en la figura de Heráclito en su *Escuela de Atenas*, está presente en los "héroes cristianos" del Bosco, pero también en sus personajes saturninos con los que el artista posiblemente se identifique, testigos mudos como son del trágico devenir de la vida. Éstos parecen sumidos en un profundo ensueño, apoyados según la imagen tradicional sobre su mano que comprime el pabellón auditivo, lo que se ha relacionado con la tendencia del melancólico a la ensoñación acompañada con "soplos" en el oído. ¿Puede verse también en la gran oreja amputada del «Infierno musical», en la que hemos reconocido la sordera del hombre condenado que ya no puede escuchar la palabra divina, una alusión a dicho síntoma? El fuego, los cuchillos y las flechas indican que se trata en cualquier caso de un *sueño* de muerte y destrucción: no otro es el espectáculo que contempla desde el Hombre-árbol el pequeño personaje con la mano en la mejilla. El saturnino ve y oye, con los ojos y los oídos de su «*spiritus phantasticus*» los ecos de otro mundo que se adivina ya en éste, que no puede darse ya sino a la sombra de éste; unos ecos que ya no son "agridulces", compuestos de "notas suaves", "aromas fragantes" y colores delicados como en la gran ensoñación del deseo gozoso de los amantes que es la tabla central del *Jardín de las Delicias*; la «*vis imaginativa*» del saturnino percibe lo que no existe porque todavía no es; la trágica posibilidad de aniquilación que se esconde detrás de cada manifestación efímera de las cosas, el abismo del ser: la nada que se anuncia en el infierno. Existe, observa el portugués Fernando Pinto do Amaral en un brillante artículo, un cierto denominador común en la experiencia melancólica que es revelador de la esencia de la misma, esa esencia fenomenológica de la melancolía

que estamos tratando de describir: en en el fondo el melancólico se enfrenta a un «aniquilamiento progresivo del Ser, a un panorama estancado y desertificado a partir del cual sólo el sinsentido y el absurdo consiguen mantener un cierto poder de atracción»<sup>137</sup>. El saturnino queda, es cierto, «seducido por el vacío», pero quizás haya que puntualizar que el "vértigo" de esta Nada nos atrae sin ningún consuelo, es decir, sin que tampoco sintamos esa nada como un absoluto. Saturno concede a los espíritus lúcidos que quedan bajo su "jurisdicción" lo que Agrippa de Nettesheim llama «la semilla de la profundidad» y los «tesoros escondidos». Un "melancólico" de nuestro tiempo, Walter Benjamin, aclara la peligrosa naturaleza de estos "tesoros" subrayando que «toda la sabiduría del melancólico viene del abismo; deriva de la inmersión en la vida de las cosas creadas y nada debe a la voz de la revelación. Todo lo saturnino apunta hacia las profundidades de la tierra: así es como se reconoce la naturaleza del viejo dios de las cosechas»<sup>138</sup>. De ahí que el personaje de *Melancolía I* «sólo puede ver catástrofes amenazadoras de la naturaleza», como ese *Diluvio* antes citado que soñó el propio Durero. Sólo el hombre imaginativo (el artista o creador), y no el hombre racional y pragmático (el político y el científico), ni el especulativo (el teólogo o metafísico), puede recibir esos «démones» que toman la forma de «imágenes fantásticas» o «interiores». El propio Agrippa lo explica con detalle:

Además, ese «humor melancholicus» tiene el poder que dicen que atrae a ciertos démones al interior de nuestros cuerpos, por cuya presencia y actividad caen los hombres en éxtasis y pronuncian muchas cosas prodigiosas. Toda la Antigüedad da testimonio de que esto acontece de tres maneras diferentes, correspondientes a la triple capacidad de nuestra alma, a saber, la imaginativa, la racional y la mental. Pues el alma, cuando el «humor melancholicus» la deja libre, está plenamente concentrada en la imaginación, e inmediatamente se hace morada de los espíritus inferiores, de los cuales a menudo recibe maravillosa instrucción en las artes manuales; así vemos que un hombre totalmente carente de instrucción se hace de pronto pintor o arquitecto, o maestro sobresaliente de otro

arte del mismo género; mas, si los espíritus de esta especie nos revelan el futuro, entonces nos muestran cosas relacionadas con catastrofes y desastres naturales, verbigracia futuras tempestades, terremotos, diluvios o amenazas de epidemia, hambre, devastación, etcétera.<sup>139</sup>

El texto continúa explicando cómo el alma, una vez que ha adquirido en virtud del «humor melancholicus» la necesaria «vacatio animae» y se concentra en la razón, se hace morada de los «espíritus medios», convirtiéndose así en filósofo o político y extendiendo de esta manera su capacidad profética a los asuntos humanos. Finalmente, el alma puede adquirir, merced a los «espíritus superiores», el grado más elevado de la inteligencia («mens») por el que contempla los secretos de la divinidad. De modo que el artista sólo participa de estos misterios en su grado inferior o imaginativo; pero significativamente: los "demonios" o espíritus de esta especie sólo revelan el futuro en forma de catástrofe y peligro absoluto; concentrándose en la fantasía, el alma no puede desprenderse de esa «absoluta impresión de catástrofe» que, según Hocke, es característica de los "manieristas" saturninos<sup>140</sup>. De ahí que con frecuencia estos «espíritus inferiores» adopten la forma del monstruo: *monstrum*, recordémoslo una vez más, significaba en un principio mal agüero o el presagio de un suceso aciago. Lo que, como el futuro, no es posible re-presentar porque todavía no se ha hecho presente más que como "realidad" virtual, ocultación o posibilidad de existir, sólo puede ser evocado indirectamente por medio de la figuración visionaria: introduciendo "valores" de orden diferente a lo normal o actual bajo la forma de la monstruosidad. Los premonitorios desastres naturales, anunciados a veces por fenómenos extraordinarios, suponen esta misma ruptura con el curso normal de la naturaleza. Esta amenaza que parece y es de hecho inexistente, está presente en el Bosco como anomalía (los numeros monstruos o prodigios que se apoderan de su universo imaginario) y como ausencia o negatividad: hemos visto en efecto que crece en secreto, escondida en el interior de las formas envolventes,

cuyo cascarón más o menos fantástico protege y oculta, velando lo que a la vez se patentiza como ocultamiento; lo que, sin *ser*, puede *ser* y esconde ya cierta actividad, cierto dinamismo interno: la actividad potencial de los intersticios de la realidad, lo que aguarda agazapado en las grietas de lo inactual por las que fluye la corriente de la vida y de la muerte, lo que, sin haber salido a la "superficie" de la presencia, puede la mirada visionaria *imaginar*.

La «vis imaginativa» del artista, sin poder salir del mundo de las representaciones sensibles, volcada por tanto en el mundo contingente de todo lo que nace y muere, no puede hallar consuelo en lo permanente, por lo que termina siempre en una *meditatio mortis*, y sus vaticinios de desastres en un recuerdo constante de la muerte. Pues, ¿qué ocurre cuando, como en la *Melancolía I* de Durero o en las visiones apocalípticas del Bosco, se desespera de alcanzar las esferas superiores, bien porque se reconoce la propia incapacidad, bien porque se ha perdido la fe en ellas? Los últimos dibujos de Leonardo, un autor tan diferente por tantos conceptos a su contemporáneo el Bosco, en especial su serie sobre los *Diluvios*, son reveladores asimismo de esa evidencia postrera que se da a algunas mentes lúcidas, que sobreviene generalmente en edad avanzada, cuando se siente la "vecindad" de la muerte: cuando se presiente, con esa visión profética que se atribuye al saturnino, el *fin-del-mundo*, viviéndose éste como algo no distinto del mundo mismo, como la posibilidad esencial del *ser-del-mundo*. Sorprende, en efecto, la similitud de estos dibujos: la misma desmaterialización de las formas, similar inclinación hacia lo informe y abstracto. Desmaterialización y desrealización de lo real que, como hemos visto, es una constante de la técnica y el estilo del Bosco. Mas no es éste el único medio de expresión de esa destrucción que se percibe en la raíz oculta de la vida. La fenomenología de la figuración visionaria -de lo que podría llamarse una *fenomenología del abismo*- nos lleva a descubrir en el monstruo bosquiano una de esas

*máscaras* del vacío, una forma de revestir *imaginariamente* lo que no tiene forma alguna: un modo de representar la continua amenaza y el peligro de la propia aniquilación, de esa posibilidad de la nada que es también el secreto de todo lo que es, de todo lo que nace y muere; la forma visible de lo invisible, que aquélla esconde como su "negativo" y última condición de posibilidad (como el pecado es la condición de la virtud, como el mal es la condición del bien). El monstruo *muestra* la anormalidad esencial que se oculta en el reverso de todo lo real. Lo monstruoso no puede más que apuntar como una flecha (la flecha de la muerte, una de las imágenes emblemáticas del Bosco) el "*lugar*" que sólo puede ser sugerido, indicado, aludido indirecta, oblicuamente: no puede nombrarse ni ser dicho, pues todo decir es delimitar un espacio perspicuo, un claro o ámbito de manifestación, y aquel "*lugar*" no es sino la opacidad que circunda ese espacio de transparencia de lo presente actual, la irreductible oscuridad. El monstruo bosquiano es una figura de este espacio alusivo; representa una *alteración* (de "alter": otro) de lo "normal" o "real", no porque lo cambie sustituyendo una legalidad por otra (restituyendo así el principio de identidad), sino porque precisamente en esta alteración se muestra la diferencia del cambio como tal, su *otredad* (alteridad). Los monstruos del Bosco, nacidos del poder divergente de la fantasía, son siempre criaturas transitivas, fluidas, metamórficas y por tanto inestables, por tanto irreconocibles para nuestra razón estructuradora y estabilizadora: nunca del todo humanos ni del todo animales, vegetales o inanimados, con frecuencia -pese a constituir todos orgánicos extraordinariamente vivos- inacabados o incompletos, son el fruto de la insostenible tensión expresiva, el revestimiento sensible de los vacíos o discontinuidades esenciales que constituyen la inefabilidad de la existencia: discontinuidad del lenguaje, de la razón y de la memoria; discontinuidad de nuestro querer; de todos nuestros círculos afectivos; discontinuidad del

espacio y del tiempo; discontinuidad y anormalidad esenciales del ser introducida en su seno por la nada. La imaginación abre este horizonte de lo posible, este ámbito de fragmentación y proyección donde las sensaciones, los deseos, las esperanzas, los sueños y los temores del hombre se concretan en combinaciones a menudo absurdas, inconexas, pero que son capaces de adquirir una *evidencia* que no es ni la evidencia ilusoria de los sentidos ni la de la coherencia lógica de la razón, pero que sin embargo cobra una autonomía propia cuyo "poder de divergencia" respecto al ser no sólo amplía los límites de lo posible, sino que "desrealiza" lo real al propio tiempo que "realiza" lo irreal; al confundir los dominios del ser y del parecer, la "debilidad ontológica" de la imaginación apresa al ser en la "región del no-ser", afectando incluso a los núcleos más "duros" de lo real. Eso que conocemos como *la realidad* viene a convertirse entonces en un espejismo, en un sueño, en un engaño o una ilusión, y la mayor ilusión es aquella que nos hacemos sobre nosotros mismos: la del propio yo, reducido a pedazos por este pintor del alma humana que se ha abismado en las profundidades anímicas y disgregadoras del hombre. Tal es la visión del mundo y de la vida humana que se refleja en los universos imaginarios del Bosco: sus monstruos y demonios fantásticos (figuras de lo imposible que se han colado por los intersticios de lo inactual en el corazón de lo real) son más consistentes y aparecen más individualizados que los seres "reales", puras apariencias sin peso, a punto de desvanecerse.

#### **IV.2.6. El pansexualismo saturnino y la atracción de lo imposible**

La vida es sueño, engaño, ilusión: tal es la verdad sin consuelo del melancólico. Pero la fuerza creadora de este desengaño, ese «querido hijo de la Verdad» del que hablara Gracián (*El Criticón*, III,5), no puede comprenderse sin que haya habido antes un profundo

amor, un insaciable deseo precisamente de esa Verdad que sólo se va a dar como ocultamiento (en la ausencia de la verdad). Y en la ausencia sólo permanece el deseo, el cual, por su propia insaciabilidad, acaba pervirtiéndose. Es también el deseo el que nos guía a las profundidades infernales de la muerte in-terminable. Como escribe Ana María Leyra,

En la *Comedia*, la muerte hace que Beatriz sea para Dante la formulación de la eternidad del deseo. El amor de Dante no cesa con la muerte, el deseo es experimentado más intensamente, más eterno, cuanto eterna es la separación. Beatriz con todo, no es una alegoría o la imagen del amor platónico o ideal, es la evidencia de la indestructibilidad del deseo y su imposibilidad a causa de la muerte. El amor de Dante por Beatriz se da en la muerte, en la ausencia como circunstancia incrementante.<sup>141</sup>

La tradición, que había puesto en relación el *apetito* con la *fantasía* (lo que mueve es precisamente el *fantasma*, ya lo vimos con Aristóteles), presentaba al melancólico como un hombre que se enamoraba con facilidad, con una inclinación acentuada al *eros*. Esta tendencia corría siempre el peligro de "fijarse" en formas "inferiores" de enamoramiento; así, desde la Antigüedad, se dice que el melancólico es lujurioso, pues este temperamento tiene la naturaleza del suspiro «y el acto sexual va aparejado a la generación de aire, como demuestra el hecho de que el órgano viril, de su pequeño tamaño, crezca rápidamente por inflación». «También -escribe más arriba el autor del *Problema XXX*, 1- el vino tiene la propiedad de generar aire, de modo que el vino y el temperamento melancólico son de naturaleza semejante», y añade que «Ése es el motivo de que el vino excite el apetito sexual, y con razón se dice que Dioniso y Afrodita van juntos, y casi todas las personas melancólicas son lujuriosas»<sup>142</sup>. Muchos siglos después Agrippa insistirá en imaginar el alma del melancólico como una especie de odre vacío, que se hincha con el "soplo" de los deseos, lo que nos recuerda una vez más la cornamusa, símbolo popular del órgano viril en la época del Bosco, especialmente aquella gigantesca que se erige, orgullosa y vacua, junto al Hombre-



árbol en el «Infierno musical». Esta asociación, "diagnosticada" ya por los médicos antiguos, entre la "enfermedad" de la melancolía y ese deseo descontrolado, pervive hasta el Renacimiento. No deja de ser significativo que entre los manieristas (y habremos de ver que el Bosco era también un *Manierista* en el sentido amplio de la palabra), los cuales tenían como signo de distinción y del genio artístico precisamente el ser "melancólicos", los asuntos amorosos pasasen a convertirse en motivos recurrentes de la literatura y el arte. Desde luego, ninguna conclusión general se puede sacar del estudio de los maestros de este período, que probablemente no eran ni más ni menos libertinos que cualquier otro hombre de su tiempo, que sirva para probar una «marcada propensión amorosa o incluso promiscua» entre ellos, ni tampoco una «inclinación hacia el celibato»<sup>143</sup>. Puede comprobarse, sin embargo, en artistas del siglo XVI como Giulio Romano, Peter Flötner, Spranger y un elenco de escritores entre los que se incluyen Pietro Aretino, Pierre Brantôme y, sobre todo, Marino, lo que Hocke ha llamado cierta «metafísica pansexual» o «pansexualismo saturnino» en sus obras, una especie de «mezcla de mística y obscenidad» que afecta de modo especial al mismo Leonardo. La «idea "platónico-petrarquista" del amor absoluto» va transformándose poco a poco en formas más o menos "fantásticas" y "pervertidas" de erotismo: como en los universos imaginarios del Bosco, la naturaleza entera se erotiza; los animales, las plantas, las propias rocas se funden en un abrazo "mortal"; por lo que respecta a la vida amorosa de los hombres surgen, especialmente en obras como el *Adone* de Marino, «parejas homoeróticas, masculinas y femeninas, "autistas, narcisistas, hermafroditas, pervertidos..., una galería completa del comportamiento sexual, en la que inútilmente se buscará otro amor que no sea el "lascivo"»<sup>144</sup>. La "manía erótica" del *manierista* saturnino se convierte en Leonardo en tema de reflexión sobre el deseo: el hombre es un ser libidinoso, un "manejo" de deseos difícilmente

dominables. El gran maestro, que como es sabido coleccionaba "vulgaridades" y "obscenidades" sexuales, medita en sus escritos de la vida sexual sobre ese órgano del deseo que es la *Verga* (*Membrum virile*), «ese bicho» -escribe- que posee vida y «voluntad propia» e independiente del hombre. Ahora bien, el sexo es la fuerza que mueve el mundo, la energía misma de la naturaleza, y si es cierto que ésta posee «anima e intelletto separato dall'uomo», quiere decirse que escapa a la intención y por tanto a la comprensión del hombre el secreto de la vida, pues, como añade Leonardo, «Todo surge en la llama del amor sexual: el arte, la ciencia, la vida misma»<sup>145</sup>; quizás pensando en el *pathos* erótico de la idea de genio: a fin de cuentas, la del filósofo, científico o artista creador al que Eros impulsa continuamente en pos de la Belleza absoluta o de la Verdad, sin apropiársela nunca. Pero el amor para Leonardo no está exento de esa ambigüedad propia del misterio: lo llama «*terribile e suave*». Para el *manierista* el amor se convierte en el alimento del que se nutre la vida, pero al mismo tiempo, según Marino, en el «criado de la locura» y en un «forjador de errores», un «gusano insoportable» y una «enfermedad de los sentidos», una «embriaguez del corazón», un «engaño nato» y, en última instancia, un «asesino de la razón»<sup>146</sup>. Según el tópico *manierista*, la naturaleza, la vida toda surge de una infinita serie de "nudos" (como los del techo del Castillo Sforza de Leonardo da Vinci), de un sin fin de juegos y abrazos sexuales: siendo «adorable» y «dulce», es al mismo tiempo terrible y cruel; nos atormenta y nos confunde, nos hiere con sus saetas y puede llegar incluso a destruirnos. Eros resulta así para la imaginación *manierista* un verdadero "monstruo" de fuerzas opuestas que representa la unión irreconciliable de los contrarios, «esa *Discordia concors* que ama lo imposible, la voluptuosidad divina y la lujuria diabólica: la vida y su "profundo misterio", su "jeroglificidad cósmica", su "secreto", su "arcano", su "irregularidad", su "emblematismo" lleno de angustia y

de dicha». Como añade Hocke,

Las reacciones manieristas frente al "amor" conducen (vistas desde hoy) a un nuevo pandemonismo, en el que se aunan: los monstruos, la muerte, lo terrible, los tormentos, lo equívoco, la locura. Al lado del místico "éxtasis de amor" constituirá el *Amour damné*, el amor de la perdición diabólica, la sexualidad, uno de los grandes motivos manieristas.<sup>147</sup>

Los límites entre la «muerte de amor místico» de Santa Teresa y esa "muerte chica" de la voluptuosidad sexual no están muy claros, y cuando Bernini esculpe la *Transverberación de Santa Teresa* de Santa María della Vittoria, lo que plasma es más un alma henchida de ardiente celo carnal (una mujer "taladrada" por el «dardo divino») que un "desposorio místico" con Dios. Los manieristas se desposaron, ante todo y sobre todo, con el misterio: así conviven, por ejemplo en Leonardo, las más realistas y crudas descripciones anatómicas de la sexualidad con su preferencia por las criaturas ambiguas, andróginas (véase, v. gr., la ambigua sensualidad de su *San Juan Bautista* o de su *Gioconda*). Después de todo, ¿no es el hermafrodita, se pregunta Hocke, la «forma cósmica original» en la que se aúnan los contrarios, esa forma elegante y sutil de monstruosidad que Leonardo expresa magistralmente en un dibujo desconcertante del *Codex Atlanticus*, el *Diálogo amoroso*<sup>148</sup>? De ahí que unos autores tan amantes del misterio y la paradoja como los manieristas erigieran al andrógino como uno de sus figuras emblemáticas: «el emblema de la ambigüedad erótica»<sup>149</sup>.

El amor, la pasión, el deseo, ya en el Bosco se convierte en el "monstruo moderno"; destruye no sólo todo lo objetivo sino todo lo permanente y estable. Frágil, resbaladizo, acaba con los asideros seguros. También el Bosco se siente profundamente atraído por él: basta para estar seguro de ello con ver las ambiguas turgencias de los desnudos, suavemente modulados, o el dulce y precioso cromatismo de la tabla central del *Jardín de las Delicias*, ese jardín de los deseos donde los amantes parecen gozar la frescura y la inocencia de una sexualidad que todavía no se sabe "culpable". Pero al mismo tiempo es

consciente de las honduras abismales del complejo erótico, al que reservará el lugar más destacado en sus visiones infernales. Los castigos de la lujuria son, en efecto, los más terribles. Porque el amor, el deseo, tiene mucho de perturbador y diabólico: la voluntad sucumbe ante su desvarío. La voluntad, la razón y el propio yo se desvanecen en los brazos del otro. Una cosa nos llamó la atención en el panel central del *Jardín*: la multiplicidad de las figuras humanas; figuras, empero, tan parecidas entre sí que llegamos a sospechar que se trata de la repetición hasta el infinito de una misma y sola pareja. Parece como si la discontinuidad producida en el seno del ser precisamente por el deseo (por la mirada codiciosa de Adán que desea ya a la recién creada Eva en el «Paraíso terrenal», fuente primera de la multiplicidad que luego se va a reproducir en el panel central), pugnara ahora por retornar a la continuidad o unidad primordial precisamente por la fuerza de ese mismo deseo. Pero este afán de exceder los límites en los que está encerrada la propia individualidad, de *excedernos* en el otro, que es esencial al deseo erótico, nos pone en contacto con las peligrosas potencias de la disolución, con el oscuro reino de lo *demoníaco* y de la muerte. Las palabras de Georges Bataille son en este sentido iluminadoras:

Hay en el paso de la actitud normal al deseo una fascinación fundamental de la muerte. Lo que está en juego en el erotismo es siempre una disolución de las formas constituidas. Lo repito: de esas formas de vida social, regular, que fundan el orden discontinuo de las individualidades definidas que somos.<sup>150</sup>

La pasión de los amantes, «a pesar de las promesas de felicidad que la acompañan, introduce antes que nada trastorno y perturbación», pues «Hay un exceso horrible del movimiento que nos anima [...] que nos recuerda sin cesar que la muerte, ruptura de esa discontinuidad individual a la que la angustia nos clava, se nos propone como una verdad más eminente que la vida»<sup>151</sup>. El reino del erotismo es por ello, añade Bataille, «el campo de la violencia, el campo de la violación»;

y pocas obras hay más violentas que las del Bosco, que ha creado un universo imaginario tan excesivo como violento y cruel. Un mundo en el que terminan confundiéndose la erótica disgregadora y *demoníaca* que amenaza con disolver la identidad del yo, esa atracción del abismo contra la que lucha denodadamente San Antonio, y el deseo místico que busca disolverse en el Uno continuo y eterno. Al mismo tiempo, el pintor concibe la sexualidad como la fuerza "secreta" de la vida y de la muerte: su universo de metamorfosis es el universo de la promiscuidad y la aniquilación sexuales. Proteico, nunca idéntico a sí mismo, el mundo fantástico del Bosco se convierte en el escenario de la copulación universal: los distintos seres "se abrazan" entre sí; copulan los animales con las plantas y con las rocas, y el hombre no se queda al margen de este frenesí erótico universal. «La muerte del uno es correlativa al nacimiento del otro, que ella anuncia y de la que es condición. La vida es siempre un producto de la descomposición de la vida»<sup>152</sup>. En el mundo pansexualista del Bosco la vida presenta la naturaleza de una explosión incontenible. Ora parecen nacer unos seres de otros por transformaciones, ora parecen surgir por generación espontánea de la podredumbre. Las excrecencias minero-vegetales-animales, vivas en exceso, que parecen nutrirse del amontonamiento de cadáveres en descomposición, son tan abundantes en la figuración bosquiana como las escenas de depredación y devoración. La vida es un exceso ininteligible. Como escribe Bataille,

No podríamos imaginar un proceso más dispendioso. En un sentido, la vida es *posible*, se produciría fácilmente sin exigir ese despilfarro inmenso, ese lujo del aniquilamiento que sacude la imaginación. Comparado al del infusorio, el organismo del mamífero es un abismo en el que se pierde cantidades locas de energía. No son reducidas a *nada*, si permiten el desarrollo de otras posibilidades. Pero debemos representarnos hasta el extremo el ciclo infernal. El crecimiento de los vegetales supone el interminable amontonamiento de sustancias disociadas, *corrompidas* por la muerte. Los herbívoros tragan montones de sustancia vegetal viva, antes de ser ellos mismos comidos, antes de responder así al movimiento de devoración del carnívoro. Nada queda al fin, sino ese depredador

feroz, o sus despojos que se convierten a su vez en la presa de las hienas y de los gusanos.<sup>153</sup>

Por una parte, nos atrae lo que nos une a esta corriente fluida en la que la vida no se distingue esencialmente de la muerte; por otra, nos avergüenza y nos horroriza todo aquello que nos recuerda nuestra carne mortal y que el Bosco muestra obscenamente, con grosera mezcla de cinismo y humor bajo que multiplica y deforma imágenes genitales y anales. «El horro que sentimos de los cadáveres es próximo al sentimiento que sentimos ante deyecciones alvinas de origen humano. Esta aproximación tiene tanto o más sentido cuanto que tenemos un horror análogo de los aspectos de la sensualidad que calificamos de obscenos. Los conductos sexuales evacuan deyecciones; los calificamos de "vergüenzas" y les asociamos el orificio anal»<sup>154</sup>.

La repugnancia ante esta promiscuidad se convierte en angustia en la misma medida que crece la conciencia de nuestra unicidad. El Bosco, como *manierista* que ha alcanzado la conciencia desgarradora de esta individualidad (de esta separación o irreductible discontinuidad), ha buscado la ansiada unidad del sujeto con el otro, del hombre con el mundo y con Dios. Por ello se ha dicho del hermafrodita que es «el sexo artístico *por excelencia*» (Péladau): la imagen concreta de la unión de los contrarios, la de esa búsqueda imposible del otro que, siendo igual a uno mismo, sea sin embargo otro. La ambigüedad de los tipos sexuales del Bosco ha sido señalada reiteradamente por Gauffreteau-Sévy: ciertamente, los desnudos masculinos y femeninos del *Jardín* se parecen mucho entre sí: sus cuerpos, poco definidos sexualmente, recuerdan la figura ambigua del adolescente. «El hombre es más bien bajo, de torso estrecho y miembros delgados; la mujer tiene poco pecho y las caderas estrechas. Ambos conservan unos cuerpos algo inmaduros de adolescentes tristes, mal preparados para el placer y tienen el mismo rostro inquieto ante el amor»<sup>155</sup>. ¿Sería imprudente ver en estos "efebos" la representación,

más o menos consciente, de un ser andrógino? En una tabla en la que son numerosos los símbolos alquímicos, como ha mostrado Combe, entre los cuales el más evidente es sin duda el huevo, imagen tradicional del atañor de los alquimistas, no debe sorprendernos la presencia del andrógino hermético, el *Rebis* o «ser doble» que nace de la unión de los opuestos. La unión de los dos sexos en un solo ser es una imagen que se explica por sí misma: representa la primera intuición de lo que se basta a sí mismo y nada le falta; un símbolo, por consiguiente, de la totalidad, de esa completud que en el famoso discurso de Aristófanes en el *Banquete* platónico adoptaba la forma de seres "redondos", los hombres primordiales que participaban de los dos sexos. El andrógino aparece como la imagen más evidente de lo que, siendo doble, es en realidad uno, sin que esta unidad destruya la diferencia originaria. En alquimia la unión del azufre y el mercurio, del sol y de la luna, del cielo y de la tierra constituye el *Rebis* o Piedra filosofal: precisamente el poder de ésta se deriva del valor cósmico y metafísico de la androginia, que simboliza la plenitud, la divinidad creadora, la fecundidad<sup>156</sup>. Como el huevo, representa la unidad primordial de la que procede toda diferenciación y multiplicidad. Reparemos de nuevo, con Gaufreteau-Sévy, en la tabla central del *Jardín de la Delicias*: la multiplicidad de estos desnudos estereotipados parece querer recordarnos que se trata de la repetición de una misma pareja primordial; es más, dada su ambigüedad, puede pensarse que es el mismo individuo repetido *ad infinitum*, ¿el andrógino? ¿Es posible que el Bosco, en quien hemos notado en otras ocasiones un profundo anhelo de unidad, evoque -no sabemos hasta qué punto conscientemente- de esta forma ese estado inicial paradisíaco que se aspira a reconquistar y en el que el hombre se sentía uno con todo? Este *Jardín* presenta, desde luego, todos los trazos de esa edad dorada de abundancia en la que los frutos y los animales sobrepasaban con mucho sus tamaños actuales. Mas no nos engañemos: estas delicias

son efímeras en el Bosco, y la conquista de la plenitud de los amantes tan fugaz como quebradiza. La unión de los amantes, como la *regeneración* de esa discontinuidad de individuos que pretenden regresar al huevo (útero) primordial, en la orilla izquierda del gran lago central, no deja de ser ilusoria y sólo existe como deseo. El hombre está definitivamente escindido, como muestra el Bosco en la tabla izquierda, que representa la creación de Eva en el «Paraíso terrenal». La creación de la primera mujer supone la ruptura interna de ese "todo" que representaba Adán; aún más: aquí, a diferencia de lo que ocurre en otras obras como el *Carro de heno* donde vemos a Eva surgiendo de la costilla de Adán, en quien había permanecido indiferenciada, la primera mujer se encuentra ya separada y es presentada por el Logos a su esposo. Podemos preguntarnos si representa Cristo, situado entre los cónyuges, a ese «futuro Adán» que reintegrará las partes separadas, o si se trata simplemente de la bendición del matrimonio cuyo «misterio -escribía San Pablo- es grande» (*Efesos*, 5, 32). Al Bosco no le faltaron fuentes y textos para avalar ambas identificaciones. El propio Escoto Erígena habla de la unión de los sexos en términos "cósmicos" y se refiere al Cristo resucitado como la restitución del estado de unidad perdido<sup>157</sup>. Al rogar por sus discípulos, Jesús se refiere a este anhelo supremo de Unidad: «Yo no estoy ya en el mundo, pero éstos quedan en el mundo mientras que Yo me voy a Ti. Padre Supremo, por tu Nombre, que Tú me diste, guárdalos para que sean uno como somos nosotros» (*Juan*, 17, 11). Todos formamos parte de Cristo, pues, como escribe San Pablo, nosotros somos «cuerpo de Cristo» (*I Corintios*, 12, 27) y «así como tenemos muchos miembros en un solo cuerpo, y no todos los miembros tienen la misma función, del mismo modo los que somos muchos, formamos un solo cuerpo en Cristo» (*Romanos*, 12, 4-5). El «nuevo Adán glorificado» representa la reintegración de los complementarios, de lo celestial o divino y de lo terrenal o humano; el ideal andrógino



de Cristo, del cual el matrimonio, en su sentido superior y profundo, no es sino una imagen imperfecta, aunque, como matiza Juan Crisóstomo, «el matrimonio es la imagen no de algo terrenal, sino celestial». Pero lo divino simboliza la perfección, y lo perfecto, aquello a lo que nada le falta, se alcanza en la unidad de los opuestos. Por eso en el fondo el hombre -el hombre que sueña y desea y que, no lo olvidemos, pertenece a este mundo- no quiere que lo celestial anule lo terrenal, sino que lo "glorifique" en la unidad; como reza el apócrifo *Evangelio de Santo Tomás*, «cuando hagáis de los dos [seres] uno, y hagáis lo de dentro como lo de fuera, y lo de fuera como lo de dentro y lo alto como lo bajo. Y si hacéis del macho y de la hembra uno solo, a fin de que el macho ya no sea macho y que la hembra ya no sea hembra, entonces entraréis en el reino».

Un "reino", sin embargo, inaccesible para el melancólico, eteramente insatisfecho por cuanto su condena consiste precisamente en no dejar de buscarlo. Tan sólo en las más fantásticas ensoñaciones puede realizarse este deseo imposible, ... «en el sueño, en el mito, en la poesía, en la niñez e incluso en el amor»; pero, como añade Robert Musil comentando un dibujo de Leonardo, «se paga esa mayor participación del sentimiento con una *falta de realidad*»<sup>158</sup>. Es decir, el estado en el que la unión extática con Dios o con el mundo como totalidad puede ser más intensa, es el más irreal de todos: el sueño o el *ensueño*. La preferencia de los *manieristas* por todo lo fantástico y *anormal*, por todo lo "avieso" y "torcido", quizás responda, como sugiere Musil, a esta seducción del vacío, aquello a lo que *nada* -ninguna legalidad vigente, ninguna norma restrictiva de "lo real"- puede oponérsele. Mas ese anhelo infinito choca permanentemente con la finitud de la facticidad humana, se deforma e invierte. El amor se convierte en vicio; aquella búsqueda de lo bisexual en lo unisexual adopta formas narcisistas, "autistas", "homoeróticas", tan características de los *manieristas* de todos los tiempos, según

Hocke<sup>159</sup>.

La melancolía se puede caracterizar entonces, en uno de sus aspectos esenciales, como el sentimiento que nace de comprender que la deseada unión, reservada únicamente de manera perfecta a la divinidad, sólo la puede alcanzar el hombre en la imaginación. Lo explica así el propio Leonardo al describir el desconcertante dibujo que lleva el título *Piacere e dispaciere*:

Están vueltos de espalda, se oponen, tienen el mismo deseo, pero no se corresponden. Ambas figuras viven de una ilusión aun cuando estén unidas. Buscan la realización en la unión, pero sólo la encuentran... en la propia imaginación.<sup>160</sup>

La tabla central del *Jardín de las Delicias*, en la que hemos creído ver una reflexión pictórica sobre la naturaleza del deseo, puede considerarse también en cierto sentido como la expresión plástica de aquellas palabras del teólogo de finales de la Edad Media, Jean de Gerson: «*Phantasia ea est, quae totum parit desiderium*»<sup>161</sup>. «Es la fantasía la que engendra todo deseo». En la tabla antedicha el Bosco describe el deseo en cuanto tal, esto es: en cuanto acción diferida, nunca consumada. Los amantes, movidos por la *cupiditas*, giraban en círculo en torno al objeto de su deseo; pero en realidad no perseguían otra cosa que una imagen: el fantasma que genera a su vez el deseo y que el artista representa por las bayas o pájaros sobre las cabezas de las amadas. Estamos de acuerdo con Fernando Pinto de Amaral en que no es menester recordar la frase de Lacan, «Le fantasme fait le plaisir propre au desir». Si el deseo resulta por definición inaccesible, es porque, al ser «el lugar de la falta», no puede colmarse sin desaparecer al mismo tiempo: sin desaparecer al mismo tiempo el hombre en cuanto tal, esto es, en cuanto que es "falta" o "hueco" original y originante, representado por el cuerpo horadado (huevo roto que alude al imposible retorno a la unidad) que es el cuerpo del Hombre-árbol, en el panel derecho del *Jardín*. Tal es también el deseo místico, el deseo de hombres como Ruysbroeck, tan

admirados por el Bosco, el ermitaño holandés que recomendaba «Esforzarse por aprehender continuamente lo inaprehensible [...] Y el objeto del deseo no puede ser abandonado ni aprehendido. Abandonarlo es algo intolerable y conservarlo es imposible»<sup>162</sup>. También la búsqueda del Amado o de la Amada ausente de los trovadores implica un «extraño equilibrio entre placer y sufrimiento», como indica Pinto de Amaral. Pero esta tensión puede desembocar, cuando decrece la fe y la esperanza de encontrar lo buscado, en ese estado de «angustia melancólica» que hace del "paisaje" anímico del saturnino un desierto sin posibilidad de consuelo. Puede decirse que el arte en general y el arte del Bosco en particular nace como esa voluntad de lo imposible, como ese afán de aprehender en imágenes lo que sólo se siente como ausencia, lo eterno que sólo se da como lo eternamente inalcanzable. Sólo queda el hombre y las imágenes, los simulacros que no aciertan a colmar esa «vacatio animae» que constituye el alma humana. Después de todo, para el melancólico «la vencedora es siempre la imagen, pero una imagen irremediabilmente distante y eternamente otra»<sup>163</sup>. La imagen y su misteriosa fuerza significativa, que tanto persiguieron los *manieristas* («que han recibido, en opinión de Hocke, como tantos hijos del desvelo, un nombre tan poco afortunado»), esos *Maudits* «saturnicamente condenados», vinculados doblemente al mal: primero, por haber negado (como Adán, el primer hombre) la "perfección de la finitud"; segundo, porque, al experimentar lo infructuoso de su deseo de trascender los límites, han quedado apresados por sus imágenes, han caído en el "vicio" del significante, en esa suerte de onanismo de la representación que vuelve más decisiva la «imagen fantasmática» que la propia «naturaleza», más importante el "rostro" del sujeto que el "rostro" de Dios. El melancólico descubre el misterio, sin desvelarlo, precisamente como ocultación o misterio; pero lo descubre en sí mismo, en su propio ser problemático, que produce, como señala Hocke «imágenes y más imágenes... más allá de

todo límite»<sup>164</sup>. No conoce otra forma de conquistar lo ilimitado más que sumergiéndose en su propia intimidad, destapando, a la vez que disfrazando, su desarmonía radical, su "falta" originaria en la que se generan todos los monstruos del alma. Este es el camino, el único camino, arriesgado, tortuoso, imprevisible, que encuentra el artista saturnino para trascenderse y que le pone siempre al borde del desvarío y la locura. Por ello, escribe Hocke,

El manierista vive en la "melancolía" del mundo, porque es un subjetivista, porque es capaz de serlo... hasta la "absurda" manía "erótica", hasta la coincidencia de los contrarios en la "idea", en la "imaginación": el mundo de las imágenes y las imágenes de sus representaciones eróticas están autísticamente en comunicación entre sí. Las tentadoras imágenes alógicas -en este sentido sin relación alguna con la "Naturaleza"- le satisfacen en un doble sentido, mejor dicho: se satisface en ellas y por ellas en una reproducible "misa negra" del mundo de la propia satisfacción. "Voluntad" y "representación" quedan unidas en una monstruosa *Discordia concors*. En ese proceso, el mundo sólo puede aparecer deformado.<sup>165</sup>

Comprobamos el acierto de estas palabras al contemplar la monstruosa galería fantástica de Jerónimo Bosch. Ciertamente, advertimos en sus obras tal proliferación de imágenes absurdas que bien puede hablarse en su caso de una "erótica" autocomplaciente de la imaginación. Ahora bien, la propia satisfacción no esconde sino la eterna insatisfacción del pintor melancólico, que no cuenta más que con las imágenes para aludir a aquello a lo que le es imposible acceder: de ahí que deforme las representaciones naturalistas del mundo, hinchando o hipertrofiando las imágenes clásicas, encerradas y petrificadas en su propia regularidad simétrica por la lógica "armonía" que fija la naturaleza en sus estructuras, en sus límites. La monstruosidad se ofrece entonces como la única "alternativa" a un *logos* que no es capaz de aprehender el misterio incommunicable, incommensurable. Por ello el creador saturnino deforma las formas naturales o se sumerge directamente en esos vastos e insondables espacios interiores del alma humana que sólo el Bosco, autor *manierista* y *moderno*, ha sabido ver

en toda su horrible profundidad. Pero esta subjetividad nace desgarrada y "culpable" en el pintor: la "misa negra" que se celebra en las entrañas del yo y que amenaza con destruirlo, es oficiada, en el pintor de las Tentaciones de San Antonio, por una caterva inclasificable de demonios. Son los demonios que pueblan los paisajes del alma; los fantasmas del alma humana, más difícilmente exorcizables que las tentaciones del diablo, pues contra éste siempre era posible invocar el poder divino, pero contra los demonios de la subjetividad que el individuo descubre en su propia inmanencia sin salida, ¿a qué dios hay que invocar? Este monstruo de fuerzas absurdas y excesivas, esta oquedad trágica que es el Hombre-árbol, que ha caído en lo más profundo del infierno quizás porque aspiró a lo más alto, sólo puede ser evocado mediante el frenesí orgiástico de las imágenes, unas imágenes descentradas y delirantes que parecen haber escapado de las categorías tradicionales del sentido y vagan, locas y errabundas, por el terreno laberíntico, enzarzado, sin centro ni fundamento alguno, de la fantasía consciente de su propia irrealidad: la falta o irrealidad del deseo. Tal vez sólo en esta sobreabundancia de las imágenes, en este «exceso de sentido» que nace de la muerte del sentido único, en esta vida propia de las imágenes abandonadas a su propia inmanencia, pueda el pintor finalmente vislumbrar aquello a lo que consagró su amor, pero vislumbrarlo sólo en el misterio, en el ocultamiento o ausencia de la verdad.



## Notas del capítulo cuarto

1. Rudolf y Margot Wittkower, *Nacidos bajo el signo de Saturno*. Ed. Cátedra, Madrid, 1988 (3ª ed.), pág. 263. Sobre la antigua creencia según la cual «el carácter de un hombre y el carácter de sus obras son dependientes el uno del otro», los autores citan un texto de Filón que «probablemente repetía ideas estoicas mucho más antiguas»: «Infaliblemente, las obras de arte dan a conocer a su creador, pues, ¿quién, al contemplar estatuas y cuadros, no forman inmediatamente una opinión acerca del escultor y pintor?» (Filón, *De Monarchia*, I, 216).

2. R. y M. Wittkower, *op. cit.*, pág. 264.

3. Tales fueron, por ejemplo, las teorías tipológicas de Lombroso y Kretschmer. Cfr. sobre las mismas, R. y M. Wittkower, *idem*, págs. 267 y ss.

4. Sigmund Freud, «Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci». En: *Psicoanálisis del arte*. Alianza Editorial, Madrid, 1981 (6ª ed.), págs. 7-74.

5. Ernest Jones, *Sigmund Freud. Live and Work*. Londres, 1955, II, págs. 86 y 480. Cit. en R. y M. Wittkower, *op. cit.*, pág. 270.

6. Cfr. Meyer Schapiro, «The Slips of Leonardo and a Slip of Freud». *Journal of Psychoanalytic Psychology*, IV, 11, 1955-56, págs. 3-8; y «Leonardo and Freud: An Art-Historical Study». *Journal of the History of Ideas*, XVII, 1956, págs. 147-148. Cfr. R. y M. Wittkower, *op. cit.*, pág. 270. Los Wittkower por su parte señalan la errónea interpretación de las arpias del pedestal de la *Madona delle Arpie*, de Andrea del Sarto (Florencia, Galleria Uffizi) que hace la «ofuscación psicoanalítica» de Ernest Jones. O. c., pág. 271 y s.

7. R. y M. Wittkower (cfr. *id.*, pág. 273) citan algunos ejemplos de este abuso manifiesto. Por ejemplo, la Capilla Sixtina, vista con los ojos de un psicoanalista: «Miguel Ángel, que desconocía la noción de la figura paternal, no pudo hacer justicia a Dios en la Capilla Sixtina; sólo consiguió pintar un anciano barbudo. Esta debilidad de la imagen de Dios la reconoció él mismo, como se demuestra en sus intentos de glorificarla mediante el fondo contiguo» (Pasto y Kivisto, «Art and the Clinical Psychologist». *Journal of Aesthetics and Art Psychologist*, XII, 1953, pág. 76).

8. V.W.D. Shenk, *Tussen duivelgeloof en beeldenstorm. Een studie over Jherem Bosch en Erasmus van Rotterdam*, Amsterdam, 1946; G.M. Huebner, *Hieronymus Bosch. Das Werk des Malers ausgewählt und eingeleitet von*, Berlín, 1939; L. Krestovsky, *La laideur dans l'art à travers les âges*. París, 1957. Sobre las diversas "descripciones" psicoanalíticas y psicológicas del Bosco, cfr. el estudio de J.H. Plokker, «Jérôme Bosch et sa vision du monde». En: Marijnissen y otros, *Le probleme Jérôme Bosch*, ed. cit., pág. 3 y ss.

9. La primera documentación sobre el Bosco fue presentada por A. Pinchart, «Notes sur Jérôme van Aken, dit Bosch, peintre et graveur, et sur Alard du Hameel, graveur et architecte à Bois-le-Duc». *Bulletin de L'Académie royale de Belgique*, 2ª serie, IV, 5, 858, págs. 497-505; Archives des arts, I, Gante, 1860, págs. 267-278. Los trabajos biográficos fundametales sobre el artista son los de H.J.M. Ebeling, *op. cit.*, y J. Mosmans, *Jeronimus Anthonis-zoon van Aken alias Hieronymus Bosch. Zijn leven en zijn werk*. 's-Hertogenbosch, 1947; y *Jeheronimus Bosch. Maria en Sint-Jan. Onbekend en laat xhilderwerk bewaard in zijne vaderstad*. 's-Hetogenbosch, 1950. Nosotros nos remitimos a Ch. de Tolnay, *Jérôme Bosch*, ed. cit., págs. 361 (correspondiente

a la edición de 1937) y 363 (ed. 1967); y al P. Gerlach, «Les sources pour l'étude de la vie de Jérôme Bosch», *Gazette des Beaux-Arts*, LXXI, 1189, febrero 1968, págs. 109-116, donde se recoge toda la documentación disponible sobre la vida del Bosco.

10. Cfr. M. Brion, *Bosch*, ed. cit., pág. 6.

11. Para Gauffreteau-Sévy, «Ante los múltiples incendios que humean en el horizonte de las composiciones bosquianas, hemos de creer que el niño tuvo realmente ante la mirada esas armonías sordas y cálidas, esas orgías de llamas, de braseros, de humaredas, de chispas, esas murallas desmanteladas contra las que se apoyan escaleras, esas ruinas a la vez siniestras y maravillosas en su luz dorada, a una edad en la que las impresiones dejan huellas profundas en el psiquismo». *Hieronymus Bosch, El Bosco*, ed. cit., pág. 156.

12. R. y M. Wittkower, *op. cit.*, pág. 274.

13. Se sale fuera de este trabajo el estudio de los factores rupturistas del paradigma medieval. Apuntamos aquí una bibliografía básica sobre algunos aspectos interesantes del período. Como introducciones históricas al período final de la Edad Media, puede consultarse Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, ed. cit.; Holmes, *Europa: jerarquía y revuelta*. Ed. Siglo XXI, Madrid, 1980 (tomo III de la *Historia de Europa*); Chaunu, *La expansión europea (Siglos XIII-XV)*. Ed. Labor-Nueva Clío, Barcelona, 1975; Guenée, *Occidente durante los siglos XIV y XV*. Labor-Nueva Clío, Barcelona, 1974. Sobre la actuación y caracteres de la Iglesia en la última Edad Media, cabe citar A. Fliche-V. Martin, *Historia general de la Iglesia*. París, 1959, tomos IV al XIII; y Rapp, *La Iglesia y la vida religiosa en Occidente a fines de la Edad Media*. Labor-Nueva Clío, Barcelona, 1979. Sobre las grandes herejías de la época y los fenómenos milenaristas y apocalípticos, además de la obra de Fliche-Martin, pueden resultar muy útiles los libros de N. Cohn, *En pos del milenio*. Alianza Editorial, Madrid, 1985 (3ª ed); E. Mitre y C. Granda, *Las grandes herejías de la Europa cristiana*. Ediciones Istmo, Madrid, 1983; C. Carozzi y H. Taviani-Carozzi, *La fin des Temps. Terreurs et Prophetes au Moyen Age*. Stock, París, 1982; y D. Le Blevet, *L'An Mil*. P.U.F., París, 1976. En fin, sobre la cultura popular en la última Edad Media, es ya clásica la obra de M. Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Alianza Editorial, Madrid, 1987.

14. Román de la Calle, *En torno al hecho estético. Ensayos de teoría del arte*. Fernando Torres-Editor, Valencia, 1981, pág. 19.

15. Cfr. I. Gómez de Liaño, «La estancia de la nave de los locos». En: *Los juegos de sacromonte*, ed. cit., pág. 32.

16. Véanse, por ejemplo, las sillerías de coro de las catedrales de Toledo, Plasencia o Ciudad Rodrigo, debidas a la mano del artista nórdico Rodrigo Alemán. Cfr. sobre las mismas, I. Mateo Gómez, *Temas profanos en la escultura gótica española: Las sillerías de coro*, ed. cit. Para la escultura flamenca y holandesa de la época, puede consultarse la obra de L. Maeterling, *Le genre satirique fantastique et licencieux dans la sculpture flamande et wallonne. Les miséricordes de stalles*. Jean Schemit Libraire, París, 1910.

17. Henri Focillon, *Art d'Occident (Le Moyen Âge roman. Le Moyen Âge gothique)*. Librairie Armand Colin, París, 1992, pág. 669.

18. I. Gómez de Liaño, *op. cit.*, pág. 40.

19. M. Foucault, *Historia de la locura en la época clásica*, ed. cit., t. I, pág. 35.

20. Cfr. *supra*, II.3.2.



21. M. Foucault, *op. cit.*, t.I, pág. 35.
22. J. Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, ed. cit., pág. 46.
23. Desde la gran peste de mediados del siglo XIV, la plaga azota a distintas regiones de Europa cada diez o quince años: fueron especialmente virulentas las de 1399, 1412, 1427, 1438, 1456, 1464, 1472, 1478, 1482 y 1494, por no hablar de otras enfermedades y "epidemias", como el hambre, una de las mayores obsesiones del siglo, que se hizo notar periódicamente (períodos de penuria y hambre fueron de 1455 a 1458, de 1477 a 1483 y de 1487 a 1492). Cfr. Ángel Blanco, *La peste negra*. Madrid, 1990, y Emilio Mitre, Pilar Azcárate y Ana Arranz, *Catástrofes medievales*. Cuadernos Historia-16, n° 120, con una valiosa selección de textos de la época.
24. Así, por ejemplo, «los valdenses, exiliados en Flandes, son acusados de vivir en intimidad con el diablo y de "robar la luz del sol, de provocar el rayo y los relámpagos y de cabalgar por los aires". Sólo en la ciudad de Arras, en 1459, «el número de ejecuciones de herejes acusados de ser "valdenses" fue tal que el propio Felipe el Bueno, quien, a pesar de su hombría de bien aparente, no tenía el corazón especialmente tierno, se vio obligado a intervenir para que cesaran». M. Gauffreteau-Sévy, *op. cit.*, pág. 37.
25. M. Gauffreteau-Sévy, *ibidem*. Es cierto que «cuando el Bosco pinta sus primeras obras maestras poco a poco los procesos fueron perdiendo su exaltación». Para dicho autor, sin embargo, «Bosch, profundamente marcado por la angustia de la época, recibió las suficientes impresiones, durante su primera juventud, de tales espectáculos o de su relato para que su obra quedara impregnada de una enfermiza crueldad mezclada a la inquietud. Más tarde, las matanzas del largo período de guerras y, en especial, las ejecuciones de Brujas cuando se produjo la detención de Maximiliano, no podían sino mantener en su ánimo ese gusto extraño por la atrocidad y la violencia. Incluso si el recuerdo de las torturas públicas no es la causa fundamental de la crueldad en Bosch, al menos explica la prolijidad con que pudo expresarla en su arte».
26. Cit. en J. Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, ed. cit., pág. 49.
27. J. Huizinga, *id.*, págs. 50 y 51.
28. Eustache Deschamps, *Oeuvres complètes*, ed. De Queux de Saint-Hilaire et G. Raynaud, 1878-1903, 2 vols., núm. 810. Cit. en J. Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, ed. cit., pág. 51.
29. Cfr. J. Huizinga, *id.*, pág. 52.
30. Gilbert Lascault, *Le monstre dans l'art occidental*. Klincksieck, París, 1973, págs. 324-325.
31. Deschamps, *Le miroir de mariage*, IX; y también Gerson, *Discours de l'excellence de virginité*. Opera, III. Cit. en J. Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, ed. cit., págs. 52-53.
32. J. Huizinga, *id.*, pág. 51.
33. J. Huizinga, *id.*, pág. 51.
34. *Id.*
35. J. Huizinga, *id.*, pág. 39. Sin embargo, este autor concluye la descripción de este mundo «sombrio y confuso» con palabras harto lúgubres: «Es un mundo mal. El fuego del odio y la violencia se eleva en altas llamaradas. La injusticia es poderosa, el diablo cubre con sus negras alas una tierra lúgubre, y la humanidad espera para en breve el término de todas

las cosas. Pero esta misma humanidad no se convierte. La Iglesia lucha, los predicadores y poetas claman y amonestan. Todo en vano». O. c., pág. 45.

36. Cfr. J. Huizinga, *id.*, págs. 50 y 51.

37. J. Huizinga, *id.*, pág. 40.

38. «Los miembros de la secta de los *Flagelantes* recorrían las ciudades en procesiones, flagelándose hasta sangrar. Llegaban a un estado de exaltación tal que veían a Cristo, a la Virgen y a los santos. Persegúan el mismo fin los miembros de la secta de los *Danzarines*, que bailaban hasta el agotamiento total. En cuanto a los *Bufones*, practicaban el desnudismo total y la absoluta libertad en amor, sin preocuparse de los posibles testigos. Su simplicidad y su candor, según ellos, debían conducirles a Dios». M. Gauffreteau-Sévy, *op. cit.*, pág. 36 y pág. 50, nota 12. Observemos por nuestra parte el estrecho vínculo que debió existir entre estos *Bufones* y los miembros de la secta de los *adamitas* o del *Espíritu Libre*. Sin pretender, con Fraenger, que el *Bosco* perteneciera a esta secta herética, resulta verosímil que el artista la conociera, asentada como estaba en los Países Bajos, o hubiera oído de sus excesos. Sobre la secta *adamita*, cfr. N. Cohn, *op. cit.*, caps. 8 y 9; sobre el movimiento *flagelante*, cap. 7.

39. Sobre el ambiente religioso en época de Bosch, cfr. K. Blockx, «La vie religieuse au temps de Jérôme Bosch». En: Marijnissen, R.H. y otros, *Le probleme Jérôme Bosch*, ed. cit., págs. 115-132.

40. J.H. Plokker, *op. cit.*, pág. 198.

41. Haubner, *op. cit.*, quien explicaría así que el *Bosco* fuese un visionario. Plokker, por su parte (*op. cit.*, pág. 193), de quien tomamos esta cita, piensa en cambio que, dado el según él escaso número de obras que nos han llegado del maestro holandés, resulta «muy difícil hablar con certeza y precisión de las alternancias cualitativas en la obra del *Bosco*».

42. Sobre la fortuna histórica del dibujo de Arras, cfr. J.H. Plokker, *id.*, pág. 191.

43. *Ib.*

44. M. Gauffreteau-Sévy, *op. cit.*, pág. 20.

45. Cfr. D. Hannema, «De Veloren Zoon van Jheronymus Bosch». *Jaarverslag Museum Boymans*, 1931, págs. 2-5.

46. Cfr. P. Lafond, *Hieronymus Bosch, son art, son influence, ses disciples*. Bruselas, París, 1914.

47. O. Benesch, «Hieronymus Bosch and the thinking of the late Middle Age». *Konsthistorisk Tidskrift*, 1957, págs. 21-42, 103-127.

48. Fernando Barredo, *El pincel del diablo. Inmanencia estética de las imágenes bosquianas*, *op. cit.* Agradecemos a Fernando Barredo el habernos autorizado a reproducirla en esta tesis.

49. Carlos Gurméndez, *La melancolía*. Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1990, págs. 35 y s. Se trata de uno de los más sugestivos ensayos sobre esa pasión del alma que es la melancolía, al que nos remitiremos más de una vez.

50. C. Gurméndez, *op. cit.*, págs. 28 y 29.

51. C. Gurméndez, *id.*, pág. 29.

52. Cit. en Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de la estética*. Ed. Akal, Madrid, 1987. Vol. III, págs. 93 y 94.

53. La clasificación de los principales problemas e interpretaciones historiográficas que se derivan del estudio del Renacimiento, en rupturistas, continuistas e intermedias, es la conocida de W.K. Ferguson, *The Renaissance in historical thought. Five Centuries of Interpretation*. Boston, 1948. Muy útiles pueden ser las sistematizaciones al respecto de E. Garin, «Il Rinascimento. Rassegna bibliografica sul pensiero del Rinascimento» (*Giornale Critico de la Filosofia italiana*, 1950); y J. Rummens, «Bibliographie des principaux ouvrages concernant la philosophie de la Renaissance italienne (1930-1950)» (*Revue Internationale de Philosophie*, 5, 1951).

54. Se sale del ámbito de nuestra investigación una mayor profundización en los acontecimientos de este complejo período. Limitémosnos a dar unas indicaciones bibliográficas. Sobre los aspectos históricos de carácter general, pueden consultarse los vols. IV a VIII de la interesante *Historia de Europa* (VV.AA. Ed. Siglo XXI, Madrid, 1983, 6ª ed.). Las transformaciones sociales del Renacimiento son analizadas por A. von Martin, *Sociología del Renacimiento* (México, 1946). Como interpretación general sigue siendo imprescindible la obra clásica de J. Burckhardt, *La cultura del Renacimiento en Italia* (EDAF, Madrid, 1982). Sobre el pensamiento y las mentalidades del hombre del Renacimiento, E. Cassirer, *Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento* (Buenos Aires, 1951); y, desde el punto de vista historicista, G. Dilthey, *Hombre y mundo en los siglos XVI y XVII* (México, 1944). Visiones renovadoras del pensamiento renacentista las encontramos en Kristeller, *Renaissance Thought* (New York, 1961-1963, 2 vols.) y en E. Garin, *Filosofía y vida en el renacimiento italiano* (Ed. Taurus, Madrid, 1983) y la brillante colección de artículos de este mismo autor publicada bajo el título *La revolución cultural del Renacimiento* (Ed. Grijalbo, Barcelona, 1983). Desde la perspectiva marxista, puede verse A. Heller, *El hombre del Renacimiento* (Ed. Península, Barcelona, 1980). Acerca del problema de la continuidad-discontinuidad entre los temas medievales y renacentistas, la obra clásica sigue siendo la de E. Garin, *Medioevo y Renacimiento* (Ed. Taurus, Madrid, 1981), que puede ampliarse con el trabajo del medievalista E. Gibson, *Humanisme medieval et renaissance* (París, 1932), y el artículo de T. de Andrés Hernasanz, «Dimensiones "renacentistas" de la filosofía medieval» (*Pensamiento*, 27, Madrid, 1971). Por lo que respecta al problema del arte, pueden consultarse las brillantes obras de E. Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental* (Alianza Editorial, Madrid) e *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte* (Ed. Cátedra, Madrid, 1977). En fin, un trabajo de síntesis que se detiene en los resultados finales del proceso de cambio, nos lo ofrece H. Randall, *La formación del pensamiento moderno* (Buenos Aires, 1952).

55. Cfr. el análisis de Eugenio Garin, *Medioevo y Renacimiento*, ed. cit., pág. 76.

56. J. Burckhardt, *La cultura del Renacimiento en Italia*, ed. cit., pág. 105. Hay que estar de acuerdo, no obstante, con Arnold Hauser, en que el concepto del historiador alemán del Renacimiento como «edad del individualismo tiene, sin embargo, que ser corregido y completado en dos direcciones. De un lado, como ya hemos visto, la idea de la individualidad no era extraña a la Edad Media, si bien el individuo no era en absoluto consciente de su singularidad y mucho menos trataba de afirmarla o intensificarla. De otra parte, la idea medieval de la creación artística como algo fundado objetivamente y basado en la tradición y en el oficio ejerce todavía influencia durante largo tiempo, mientras que la concepción subjetivista del arte se impone sólo lentamente, incluso después de la Edad Media». A. Hauser, *Origen de la literatura y del arte modernos*. Guadarrama, Barcelona, 1982 (4ª ed.), 3 vols., vol. 1, págs. 82-83.

57. J. Burckhardt, *id.*, pág. 110.

58. J. Burckhardt, *id.*, págs. 105-106.

59. W. Tatarkiewicz, *op. cit.*, vol. 3, pág. 49.
60. W. Tatarkiewicz, *id.*, pág. 332.
61. W. Tatarkiewicz, *id.*, pág. 328.
62. Cfr. A. Hauser, *op. cit.*, vol. 1, págs. 83 y ss.
63. Cfr. el famoso discurso de Pico de la Mirándola *De la dignidad del hombre*. Editora Nacional, Madrid, 1984, págs. 105-106.
64. Cfr. W. Tatarkiewicz, *op. cit.*, vol. 3, pág. 321.
65. R.L. Delevoy, *op. cit.*, pág. 15.
66. Ch. de Tolnay, *op. cit.*, pág. 37.
67. Según las cifras que proporciona Cuvelier, en 1526 Amberes tiene 8479 hogares, Brueselas, 6222; 's-Hertogenbosch, 4211, y Lovaina, 3299. Cfr. M. Gauffreteau-Sévy, *op. cit.*, pág. 26.
68. Cfr. M. Bussagli, *El Bosco*, ed. cit., pág. 4; y W. Bosing, *El Bosco*. Taschen, Colonia, 1989, pág. 11.
69. Cfr. M. Gauffreteau-Sévy, *op. cit.*, pág. 28.
70. Cfr. M. Gauffreteau-Sévy, *id.*, pág. 27.
71. Para Mosmans este fresco data de 1444; otros autores creen que debe situarse con anterioridad, hacia 1434. Según De Tolnay (*op. cit.*, pág. 361. Cfr. la «Documentación» que recoge este autor sobre la vida y la formación del artista) el fresco debió ejercer una «influencia decisiva en la formación de nuestro artista».
72. Cfr. M. Cinotti, *op. cit.*, «Datos biográficos». Cfr. esta misma documentación para lo que viene a continuación.
73. Isidro Gonzalo Bango Torviso, «Jeroen van Aken, llamado *El Bosco*. De la condición de un artesano medieval». En: VV.AA., *Veintitrés biografías de pintores. Museo del Prado*, Fundación Amigos del Museo del Prado, Biblioteca Mondadori, Madrid, 1992, pág. 45.
74. R. y M. Wittkower, *op. cit.*, págs. 19-20.
75. R. y M. Wittkower, *id.*, pág. 20.
76. Cit. en R. y M. Wittkower, *id.*, pág. 25.
77. Cit. en R. y M. Wittkower, *id.*, págs. 25 y 26.
78. R. y M. Wittkower, *id.*, pág. 22.
79. Fundada hacia 1318, la Hermandad estaba dedicada al culto a una famosa Virgen «milagrosa», la «Zoete Lieve Vrouw» guardada en la iglesia de San Juan, en la que la Hermandad tenía una capilla. Cfr. W. Bosing, *op. cit.*, pág. 12.
80. Cfr. Ch. de Tolnay, *op. cit.*, «Documentación», b, pág. 361.
81. Cfr. Ch. de Tolnay, *id.*, «Documentación», f, pág. 361.
82. I. G. Bango Torviso, *op. cit.*, pág. 52.

83. Ch. de Tolnay, *op. cit.*, pág. 363.

84. El tríptico, que como ha demostrado Gerlach representa el martirio de Santa Ontcommer (o Liberata), y no, como hasta ahora se creía, el de Santa Justa de Córcega, presenta un mal estado de conservación con diversos retoques. Fechado por De Tolnay y Combe después de los conjuntos de Lisboa y del *Retablo de los Eremitas*, las tablas laterales, en las que el Bosco vuelve a los temas del pueblo en llamas y un puerto en el que se hunden unas naves, no presentan relación alguna con el tema central del retablo.

85. Cfr. R.H. Marijnissen, *op. cit.*, pág. 18.

86. Cfr. R.H. Marijnissen, *id.*, pág. 18. Resulta por lo demás poco razonable, dada la ausencia de datos que demuestren la existencia de una corporación de pintores, hablar, como se empeña De Tolnay, de una «escuela de Bois-le-Duc» en la que se rastrearían «los orígenes del estilo del Bosco». Cita, aparte de la «dinastía» pictórica de los Van Aken y unos frescos de la catedral (un *Árbol de Jesé*, de los siglos XIV-XV, un *San Nicolás* y un *San Pedro con Santiago*, de principios del XV, y la *Crucifixión*, de 1444, probablemente obra del abuelo del Bosco), un tríptico de aproximadamente 1400, el *Retablo de la crucifixión*, que hoy se conserva en el Art Institute de Chicago y que presenta analogías con el estilo del Bosco. Cfr. Ch. de Tolnay, *op. cit.*, pág. 363 (ver lám. 62 donde el autor reproduce esta última obra). Es cierto que en la tabla central de este tríptico (atribuido después por Huth a la escuela de Wesfalia y por Panofsky a la de Brujas. Cfr. M. Cinotti, *op. cit.*, «Cronología e iconografía») aparecen esbirros cuyas fisonomías monstruosas y perfiles yuxtapuestos nos recuerdan los sayones de Jerónimo Bosch, y que no se encuentra en ninguna otra escuela local, ni en la de Utrecht, ni en la de Delft, Geldern o Harlem. Sin descartar que el Bosco pudiera haber conocido esta obra, el dato sin embargo nos parece demasiado aislado como probar la existencia de una hipotética escuela de pintores en Bois-le-Duc.

87. M. Bussagli, *op. cit.*, pág. 3.

88. De Dirk Bouts (muerto en 1475), de Haarlem, pudo tomar algo de su «lirismo solemne y abstracto»; de Geertgen tot Sint Jans, de Haarlem también, sus figuras sin peso y un poco delgadas; del Maestro de la Virgo inter Virgines, afincado en Delft entre 1470 y 1500, tal vez algo del «expresionismo de sus figuras firmemente dibujadas y torcidas». Cfr. M. Cinotti, *op. cit.*, «Cronología e iconografía». Dentro de este ámbito se han citado asimismo algunas obras holandesas específicas, enmarcadas en lo que se ha llamado estilo gótico internacional, como el retablo de Roermond en el Museo de Amsterdam, o el *Juicio Final* de la iglesia de Dienst (Museo de Bruselas). Para De Tolnay, como hemos visto, la influencia del gótico internacional, decisiva según dicho autor, no le viene de fuera sino de la controvertida «escuela de Bois-le-Duc».

89. Por lo demás, los expertos han descartado la opinión de Justi según la cual el Bosco se habría formado en Bruselas o en Amberes: ningún punto en común existe entre el arte de nuestro pintor y el estilo de Roger van der Weyden entonces en boga. Nada hay en la obra del Bosco, por otra parte, del dulce amaneramiento de un estricto coetáneo suyo, Gérard David, que se instala en Brujas atraído por Memling, ni de las «fórmulas sonrientes y triviales» importadas de Italia que terminan adueñándose del arte flamenco a partir de David y Jean Gossaert, definitivamente «italianizado» tras su estancia en Roma. En cambio es perceptible la influencia del Maestro de Flémalle -tal vez Robert Campin- y de Van Eyck, sobre todo en su estilo maduro: se han detectado similitudes con el primero en el estilo de sus composiciones (sobre todo el de las Epifanías, que muestra analogías con la *Natividad* del Maestro de Flémalle, en el Museo de Dijon) y en sus interiores flamencos (compárese por ejemplo la *Mesa de los siete pecados capitales* con la *Santa Bárbara*, ambas en el Museo del Prado). Con Van Eyck parece compartir «cierta solemnidad fisonómica» y un «amplio sentido paisajístico». Cfr. M. Cinotti, *op. cit.*, «Cronología e iconografía»; y M. Gauffreteau-Sévy, *op. cit.*, págs. 29 y 30.

90. Hallamos sobre todo en Shongauer, que dibujó unas *Tentaciones de San Antonio* en las que el santo es elevado por los aires por unos demonios, un gusto por lo fantástico y diabólico que lo emparenta con el Bosco. Cfr. R.H. Marijnissen, *op. cit.*, pág. 19.

91. Cfr. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *op. cit.*, IV, cap. 2, «El grabado *Melancolía I*», págs. 279 y ss. Queremos reconocer para lo que sigue nuestra deuda con este estudio clásico e imprescindible.

92. Cfr. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *id.*, págs. 335 y 336.

93. Agrippa de Netteshem, *Oculia philosophia*, III, 31. Cit. en R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *id.*, pág. 340.

94. Agrippa de Nettesheim, *op. cit.*, III, 32. Cit. en R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *id.*, pág. 340.

95. Cfr. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *id.*, págs. 335 y 336.

96. Cfr. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *id.*, pág. 343.

97. *Ib.*

98. Van der Moler, manuscrito londinense, pág. 302. Recogido en Tatarkiewicz, *op. cit.*, vol. 3, pág. 323.

99. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *op. cit.*, pág. 242. La referencia es Cristoforo Landino, *Camaldulensium disput. libre quattuor*, «Disputatio IV», ed. de Estrasburgo de 1508.

100. Erwin Panofsky (*Tomb Sculpture*, Londres, 1964) ha sido el primero en relacionar a este personaje meditabundo y acodado con un libro abierto entre las manos con la figura del poeta melancólico.

101. Cfr. C. Gúrmendez, *op. cit.*, págs. 27 y 28.

102. Cfr. Stanley W. Jackson, *Historia de la melancolía y la depresión desde los tiempos hipocráticos a la época moderna*. Ed. Turner, Madrid, 1989, cap. 4, pág. 67 y ss.

103. Cit. en R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *op. cit.*, pág. 11.

104. Cfr. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *ed. cit.* Pueden verse aquí las reproducciones de las obras citadas, *El desesperado* (lám. 153) y *Autorretrato de la mancha amarilla* (lám. 152).

105. Cfr. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *ed. cit.*, págs. 217 y 218.

106. *Ib.*

107. Véase *supra*, II.2.2.

108. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *op. cit.*, pág. 222-223. Estos son los ejemplos citados y reproducidos por los autores: una miniatura del libro de A. Chartier, *L'Espérance ou consolation des trois vertus, c'est assavoir Foy, Espérance et Charité*, del segundo cuarto del siglo XV (París, Biblioteca Nacional) (lám. 66); la xilografía de la portada de *Les Fais de Maistre Alain Chartier* (1489) (París, Biblioteca Nacional); y una estampa de *Le Triomphe de l'Espérance* (hacia 1525-30) (lám. 67).

109. Cit. según R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *id.*, pág. 230.

110. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *id.*, pág. 230.

111. Cfr. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *id.*, pág. 233.
112. Battista de Crema, *Della cognitione et vittoria di se stesso*. Venecia, 1548, cap. VIII. Cit. en R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *id.*, pág. 13.
113. *Problema XXX*, 1, 953b. Reproducido en su totalidad en R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *id.*, pág. 45.
114. *Problema XXX*, 1, 253a. Cfr. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *id.*, pág. 42.
115. Cfr. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *id.*, pág. 38.
116. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *id.*, pág. 63.
117. Walter Benjamin, «La estética de la melancolía». *Revista de Occidente*, n° 105, Febrero, 1990, pág. 20. Fragmento del capítulo «El trauerspiel y la tragedia», de la obra *El origen del drama barroco alemán* (Taurus, Madrid, 1990).
118. No sabemos sin embargo hasta qué punto se interesó poco por su interpretación o hasta qué punto fue necesaria la "rehabilitación" por el humanismo italiano, como han señalado R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *id.*, págs. 91 y 209.
119. Cit. en C. Gurméndez, *op. cit.*, pág. 27.
120. Guillermo de Auvernia, obispo de París, *De universo*, II, 3, 20. «Propter huiusmodi causas visum fuit Aristoteli omnes ingeniosos melancholicos esse et videri eidem potuit melancholicos ad irradiationes huiusmodi magis idoneos esse quam homines alterius complexionis, propter hoc quia complexio ista magis abstrahit a delectationibus corporalibus et a tumultibus mundanis». Cit. en R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *id.*, págs. 93-94.
121. «Causa in hoc est, quoniam incurvant et occupant animas humanas, propter hoc prohibent eas a perfectione rerum sublimium et rerum occultarum, quemadmodum plenitudo vasis de uno liquore prohibet ipsum a receptione liquoris alterius, sic et inscriptio tabulae vel pellis prohibet aliam inscriptionem ab illa iuxta sermonem Sapientis, quo dixit: "Quia non recipit stultus verba prudentiae nisi ea dixeris, quae versantur in corde eius". *Ibidem*.
122. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *id.*, pág. 93.
123. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *id.*, pág. 95.
124. Fernando Pinto do Amaral, «En la órbita de Saturno. (Un punto de vista sobre la melancolía y su relación con cierta literatura)». *Revista de Occidente*, n° 113, Octubre, 1990, págs. 77 y 78.
125. Enrique de Gante, *Quodlibeta*, II, Quaest. 9. Cit. según R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *op. cit.*, pág. 325. «Qui ergo non possunt angelum intelligere secundum rationem substantiae, ... sunt illi, de quibus dicit Commentator super secundum Metaphysicae: in quibus virtus imaginativa dominatur super virtutem cognitivam. Et ideo, ut dicit, videmus istos non credere demonstrationibus, nisi imaginatio concomitet eas. Non enim possunt credere plenum non esse aut vacuum aut tempus extra mundum. Neque possunt credere hic esse entia non corporea, neque in loco neque in tempore. Primum non possunt credere, quod imaginatio eorum non stat in quantitate finita; et ideo mathematicae imaginationes et quod est extra coelum videntur eis infinita. Secundum non possunt credere, quia intellectus eorum non potest transcendere imaginationem... et non stat nisi super magnitudinem aut habens situm et positionem in magnitudine. Propter quod, sicut non possunt credere nec concipere extra naturam universi, hoc est extra mundum, nihil esse (neque

locum neque tempus, neque plenum neque vauum)... sic non possunt credere neque concipere hic (hoc est inter res et de numero rerum universi, quae sunt in universo) esse aliqua incorporea, quae in sua natura et essentia carerent omni ratione magnitudinis et situs sive positionis in magnitudine.. Sed quicquid cogitant, quantum est aut situm habens in quanto (ut punctus). Unde tales melancholici sunt, et optimi fiunt mathematici, sed pessimi metaphysici, quia non possunt intelligentiam suam extendere ultra situm et magnitudinem, in quibus fundantur mathematicalia».

126. Cfr. R. y M. Wittkower, *op. cit.*, cap. V, en particular págs. 103-109.

127. Cfr. R. Klibansky, E. Panfosky y F. Saxl, *op. cit.*, pág. 253.

128. Cfr. *infra*, V.2.2.

129. M. Foucault, *op. cit.*, Vol. 1, págs. 34-35. *Loc. cit.*

130. Ficino en carta escrita entre 1470 y 1480 a su amigo Giovanni Cavalcanti. Cit. en R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *op. cit.*, pág. 253.

131. *Loc. cit.* Véase II.2.2.

132. Cfr. Raimundo Lulio, *Tractatus novus de astronomia* (1297). Cit. en R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *op. cit.*, pág. 324.

133. Cit. en C. Gurmenzdez, *op. cit.*, pág. 28.

134. Ver M. Heidegger, *Kant und das problem der Metaphysik*. Bonn, 1928, § 24. Sobre el papel de la imaginación en Platón y la filosofía kantiana de la misma, cfr. el excelente trabajo de Richard Kearney, *op. cit.*, «Introducción», págs. 16 y ss. Acerca de la imaginación como condición de posibilidad de la experiencia objetiva, ver *supra*, I.5.

135. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *op. cit.*, pág. 59. Sobre la asimilación de las palabras árabes "sauda" (negra) y "saudawi al-mizay" («negra por mezcla, melancolía») con el vocablo turco *sewda* (pasión), cfr. nota nota 81 de la misma página.

136. Cfr. R. Klibansky, E. Panfosky y F. Saxl, *id.*, pág. 220. Sobre la literatura visionaria medieval y el recurso al sueño del narrador, ver H.R. Patch, *op. cit.*

137. F. Pinto do Amaral, art. cit., pág. 81.

138. W. Benjamin, art. cit., pág. 23.

139. *Occulta philosophia*, III, 39-56. Cit. en R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *op. cit.*, pág. 340. «Tantum preterea est huius imperium ut ferant suo impetu eciam demones quosdam in nostra corpora rapi quorum presentia et instinctu homines debachri et mirabilida multa effari. Omnis testatur antiquitas et hoc sub triplici differentia iuxta triplicem anime apprehensionem, scilicet imaginatiuam, rationalem et mentalem; quando enim anima melancolico humore vacans tota in imaginationem transfertur, subito efficitur inferiorum demonum habitaculum, a quibus manualium artium sepe miras accipit rationes; sic videmus rudissimum aliquem hominem sepe in pictorem vel architectorem vel alterius cuiusque artificii subtilissimum subito euadere magistrum; quando vero eiusmodi demones futura nobis portendunt, ostendunt que ad elementorum turbationes temporumque vicissitudines attinent, ut videlicet fururam tempestatem, terremotum vel pluuiam, item futuram mortalitatem, famen, vel stragen et eiusmodi».

140. G.R. Hocke, *El mundo como laberinto*, ed. cit. vol. 1, pág. 209.



141. Ana María Leyra, *La mirada creadora. De la experiencia artística a la filosofía*. Ediciones Península, Barcelona, 1993, págs. 104-105.
142. *Problema XXX*, 1, 953b. *Op. cit.*, pág. 45.
143. Cfr. R. y M. Wittkower, *op. cit.*, cap. VII, «Celibato, amor y libertinaje», págs. 147 y ss.
144. G.R. Hocke, *op. cit.*, vol. I, pág. 344.
145. Cit. en G.R. Hocke, *id.*, pág. 346.
146. Cit. en G.R. Hocke, *id.*, pág. 342.
147. G.R. Hocke, *id.*, págs. 351-352.
148. Cfr. G.R. Hocke, *id.*, reproducido por el autor, pág. 371.
149. Sobre la figura del andrógino entre los manieristas, cfr. G.R. Hocke, *id.*, cap. 28.
150. Georges Bataille, *El erotismo*. Tusquets Editores, Barcelona, 1988 (5ª edición), pág. 32.
151. G. Bataille, *id.*, pág. 33.
152. G. Bataille, *id.*, pág. 78.
153. G. Bataille, *id.*, pág. 86.
154. G. Bataille, *id.*, pág. 83.
155. M. Gauffreteau-Sévy, *op. cit.*, pág. 128.
156. Sobre el símbolo «arcaico» del andrógino y su presencia en todas las religiones y mitologías, cfr. Mircea Eliade, *Mefistófeles y el andrógino*. Ed. Labor, Barcelona, 1984.
157. Cfr. el excelente art. «Andrógino», J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, para ésta y las siguientes citas y referencias.
158. Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*. Hamburgo, 1952. Cit. en G.R. Hocke, *op. cit.*, vol. I, pág. 388.
159. Particularmente se ha visto un «culto a los efebos» en el el «Platonismo», en el «Alejandrismo» y en la época de Adriano; en el Renacimiento de Leonardo y Miguel Ángel y en tiempos de Shakespeare, fenómeno que, como señala Hocke, «no fue sólo expresión de una "situación compleja" meramente personal, individual, sino además "síntoma" de una secreta teoría de la vida, que... se puso de moda». G.R. Hocke, *id.*, pág. 356.
160. Oxford, A 29r. Cit. en G.R. Hocke, *id.*, pág. 358.
161. Cit. en F. Pinto de Amaral, art. cit., pág. 86.
162. Cit. en F. Pinto de Amaral, *id.*, pág. 87.
163. F. Pinto de Amaral, *id.*, pág. 88.
164. G.R. Hocke, *op. cit.*, vol. I, pág. 361.

165. G.R. Hocke, *id.*, pág. 360.

## V. EL «SOL NEGRO» DE LA MELANCOLÍA

### V.1. *Manierismos*

«El manierista vive en la melancolía del mundo». Con esta frase G. R. Hocke resume el estado anímico de un "tipo humano" muy particular del artista manierista europeo entre 1520 y 1600-1650. Éste es el período que los historiadores del arte reservan para la corriente artística conocida como manierismo, término utilizado por primera vez por el historiador Lanzi en 1792 y que comporta originalmente una interpretación negativa del arte de dicha época, pero que hoy día (especialmente después de los trabajos de Dvorak y Friedländer<sup>1</sup>, entre otros autores) sirve para designar un estilo autónomo y original<sup>2</sup>. Ahora bien, Hocke hace extensivo el concepto a «todas las tendencias artísticas y literarias "opuestas" a lo clásico, sean anteriores, posteriores o coetáneas a cualquier género de clasicidad»<sup>3</sup>. Hocke sigue a Curtius, el primero en ampliar el sentido del término en cuestión para designar «todas las tendencias literarias opuestas a la clásica, ya sean preclásicas, posclásicas o contemporáneas de algún clasicismo». «Comprendido en este sentido - añade el gran historiador de la literatura europea -, el manierismo es una constante de la literatura europea; es el fenómeno complementario del clasicismo en todas las épocas»<sup>4</sup>. Quizás esta propuesta pueda

parecer una simplificación excesiva que trata de comprender la compleja evolución del arte europeo mediante esquematismos fáciles y estrechos; pero es posible también que no responda simplemente a un cómodo recurso metodológico del que nos servimos provisionalmente, sino que esconda raíces más profundas. Se trata de una sugerencia, confesémoslo desde ahora, que nos ha seducido, como nos seducen esas oposiciones que se imponen por sí mismas. Hocke -cuyos trabajos tienen su origen en los años de estudio al lado de Ernst Robert Curtius, en Bonn, trabajos que, según cuenta el propio autor, «se fueron completando sistemáticamente durante los diez largos años de permanencia en Italia»- tropieza «en principio con cinco épocas perfectamente definidas dentro de la constante anticlásica: Alejandría (aprox. 350-150 a.C.), la Edad de "Plata latina" en Roma (aprox. 14-138 d.C.), la primera y sobre todo la última Edad Media, la época del Manierismo "consciente", de 1520 a 1650, el Romanticismo de 1800-1830 y, finalmente, la época que acaba de pasar, pero que sigue influyendo poderosamente sobre nosotros, de 1880 a 1950». Cada una de estas formas *manieristas* -añade Hocke- permanecen inicialmente sujetas a las ataduras *clasicistas* reforzando luego sus "violencias expresivas"»<sup>5</sup>.

Una propuesta, sin duda, muy ambiciosa y por ello arriesgada, sujeta a toda clase de matizaciones tendentes a evitar los paralelismos gratuitos y arbitrarios. Pero semejante tesis no pretende, según creemos, borrar las diferencias de las distintas épocas y de los distintos autores; no quiere ni puede prescindir de su identidad individual sino únicamente señalar ciertos fenómenos de convergencia que responden, con las distintas variantes en lo que ha sido la historia cultural de Europa, a una experiencia común, provocada por circunstancias históricas, sociológicas, psicológicas y "existenciales", una experiencia que, sin ser idéntica, puede resumirse en una sola palabra: *crisis*. Nuestra hipótesis de trabajo no pretende en ningún momento establecer el *manierismo* como una de las

tendencias *permanentes* del espíritu humano, relativamente independiente por tanto de las condiciones históricas y culturales. Arnold Hauser ha corregido ciertos abusos de algunos historiadores que han hecho del manierismo lo que Wölfflin hizo con el barroco: un «estilo típico», calificado como «fase normal en el curso de todo estilo» (Holst) que representa una «posibilidad intemporal» (Zürcher)<sup>6</sup>. No podemos menos de estar de acuerdo con Hauser en que ningún estilo puede repetirse de la misma forma que una vez se hizo actual (por lo que no tendría ningún sentido hablar de periodicidad o de retorno regular de unas formas estilísticas únicas desde el punto de vista histórico). El historiador alemán cree haber hallado la causa de que la palabra "*manierismo*", en su opinión un nombre que se debe reservar exclusivamente al estilo del siglo XVI que expresa la crisis del Renacimiento, acabe designando «un estilo poco menos que indiferente históricamente», a saber: la confusión entre *manierista* y *amanerado*, y explica que «Lo que lleva a error a Curtius y a los autores que cometen la misma falta es el hecho de que el manierismo lleva siempre en sí -aunque sea en medida mínima- un rasgo amanerado. En todo manierismo hay algo de convencional, formalista, artificial y rebuscado»<sup>7</sup>. Sin embargo, entre los llamados (mal llamados para Hauser) *manierismos* creemos que existen elementos en común que no se reducen a coincidencias meramente formalistas, superficiales y de poca monta; afinidades que el citado historiador parecer reconocer a su pesar y que no se resuelven sin más explicando el plural *manierismos* como variantes, no de un fenómeno histórico-artístico, sino de un *tipo* dentro de la teoría del arte. Dando por supuesta la generalidad y la abstracción de dicha categoría (de ésta como de cualquier otra) y aceptando que ningún estilo o forma artística y cultural es nunca una mera repetición o «traducción literal» de otro, falta por dar cuenta de esas afinidades históricas, de su significado y sobre todo de cómo las distintas formas artísticas de diferentes épocas se hacen cargo

de ellas. Los *manierismos* del gótico, del siglo XVI y del así designado también siglo XX son fenómenos enteramente diversos, salvo quizás en un punto que nosotros consideramos esencial y determinante de una época: todos ellos reflejan momentos decadentes o epigónicos, la *agonía* de mundo: del mundo medieval, del Renacimiento y de los valores que han forjado la llamada Modernidad. Hemos dicho que no supondremos aquí ningún género de tendencias *permanentes* del espíritu humano. Cabe hablar, empero, de ciertas expresiones artísticas que, por muy dispares y diferentes que sean entre sí, tienen como denominador común el haber nacido como conciencia *crítica*, precisamente en y de la crisis, en la *impermanencia* y de la impermanencia de las creencias tradicionales. Crisis a todos los niveles; crisis de la jerarquía de valores y de los valores mismos, que nace del resquebrajamiento de un *mundo* antes sólidamente afianzado y ahora inseguro y "falaz". Esos "períodos" *manieristas* nacen cuando

El mundo, con su desorden político y ético, ya no constituye ningún cosmos armónico. Es una *terribilità* (así fueron denominados algunos cuadros de Miguel Ángel), una angustiosa pérdida de toda relación, un espanto que ya no se deja representar dentro de las reglas clásicas, una tergiversación."

La claridad del *día* ya no ofrece su apoyo al hombre para que éste trabaje tranquilo y confiado. Se refugia en lo oculto de la *noche*, pero esta noche es turbadora, desequilibradora: al instalarse en la oscuridad no para "dormir" («Dormir -escribe Blanchot- es la acción clara que nos promete el día», «lo único que nos hace escapar de lo que hay en el fondo del dormir»<sup>9</sup>), sino para vigilar, para velar, corremos siempre el riesgo de tropezar con la otra oscuridad, con la otra noche, de la que hablaremos después con Blanchot. El ser propio del *manierista* no pertenece al mundo de la claridad, de la transparencia. De ahí que "deforme" el espacio perspicuo, el mundo clásico de los "soñadores del día".

Inquietud, angustia, abandono, el "no tener morada" en esta tierra, surgen a la vez frente a la armonía de las partes, a la proporción, a la medida, al

círculo, al justo medio, al ideal de Alberti por la perfección renacentista.<sup>10</sup>

El no tener morada en este mundo ni en ningún otro, sino en la "brecha" abierta entre el hombre y el mundo, entre la criatura y lo infinito. No creemos, por otra parte, que conceptos tales como «ansiedad», «conflicto» o «desazón espiritual» sean «conceptos y lemas psicoanalíticos», como piensa, por ejemplo, John Shearman<sup>11</sup>, que únicamente se comprenderían en el contexto histórico del siglo XX, como si la tensión que siente el hombre consigo mismo y con el mundo fuera una experiencia privativa de nuestro tiempo. Dicho autor, pone asimismo sus reservas a ideas muy extendidas como «anticlasicismo», «reacción», «crisis» o «irracionalismo» con las que, sobre todo desde aproximadamente 1920, se acostumbra a interpretar las obras manieristas, ideas que se comprenderían mejor en el siglo XX que en el siglo XVI. Ahora bien, a la luz de los testimonios de los artistas y de sus propias obras, resulta difícil negar, por ejemplo en la generación de Pontormo y Rosso, una "protesta" contra el arte clásico, con «su regularidad y su armonía, contra las reglas fijas y las proporciones establecidas», por parte de unos hombres que, en palabras de Tatarkiewicz, «convirtieron en sus designios específicos aquellos postulados que en el arte clásico habían sido marginales, es decir, aspiraban a una mayor libertad, individualismo y expresión, a la independencia de la naturaleza y, sobre todo, a desprenderse de las exigencias del convencionalismo»<sup>12</sup>. Naturalmente atendemos las recomendaciones de Shearman en el sentido de que tenemos que cuidarnos de no dar a estas interpretaciones «connotaciones adicionales que suenan a Surrealismo y Dadá». Por otro lado, no puede hablarse de artistas clásicos o manieristas "puros": incluso el propio Pontormo fue todavía en parte "clásico", como en los frescos de Poggio de Caino (1520-1521); y Bronzino, «manieristas en sus composiciones, era clásico en sus retratos», sin hablar de otro pintor manierista,

Vasari, que fue gran teórico y admirador del arte clásico del Renacimiento<sup>13</sup>. Y a su vez, puede decirse que la "semilla anticlásica" anidó siempre en el seno de lo clásico; de hecho, en torno al 1500, en un momento "conformista" en el que se encontraba en pleno apogeo la admiración por lo antiguo, la "serenidad clásica" se convertía en un ideal tan perfecto como irrealizable: una utopía en una época de fuertes tensiones que se harán patentes sobre todo cuando, trascurrido el primer cuarto del siglo XVI y muertos ya los grandes maestros del Renacimiento, con Roma saqueada y sometida, cambien las condiciones de trabajo de los artistas: será entonces cuando éstos cobren conciencia de la crisis histórica y de la existencia personal como conflicto permanente. Esta experiencia compleja, que no se reduce como algunos autores han pretendido a un ideal artístico de perfección formal y de virtuosismo, caracteriza un *estilo* que, por lo demás, está muy lejos de ser uniforme (por ejemplo, sólo en el ámbito italiano, puede hablarse de un manierismo lombardo, romano, genovés, napolitano, etc.), pero que puede reconocerse por su tendencia al subjetivismo, al expresionismo y a lo fantástico.

Será esta conciencia acrecentada de la existencia como problema la que caracterice esencialmente el fenómeno *manierista*, tanto en el arte como en la literatura. Falta, sin embargo, como apunta Hocke, una descripción fenomenológica de este fenómeno específicamente europeo, aunque las bases para tal descripción ya han sido puestas de modo brillante por dicho autor. Por nuestra parte hemos de reconocer en lo que sigue nuestra deuda con sus sugerentes observaciones sobre un fenómeno tan amplio y complejo. Por otra parte, si nos hemos referido al Bosco como *manierista* (en cursiva, para distinguirlo del manierismo en sentido estricto), será necesario ahora justificar este apelativo señalando los rasgos más importantes del fenómeno en cuestión, a modo de tendencias generales, que hemos percibido en el pintor de 's-Hertogenbosch (quizás el exponente más potente y personal del



*manierismo* de las postrimerías de la Edad Media y comienzos de la Moderna) y que Hocke ha detectado en los *manierismos* de todos los tiempos, aunque se haya centrado en el período del manierismo que va desde 1520 a 1650 aproximadamente y en los paralelismos de éstos con los *manierismos* contemporáneos.

#### V.1.1. Un «uomo fantastico e solitario»

Se trata de "temperamentos lunáticos", saturninos, amigos de la "noche". Prefiguran la imagen moderna de los «Maudits», de los «(satúrnicamente) condenados» en el sentido de Baudelaire. Su, como escribe Hocke, «tensión extraordinaria frente al mundo» les lleva a la soledad y al aislamiento. Como «un uomo fantastico e solitario» califica Vasari al pintor Jacopo da Pontormo (1494-1557). El diario del más paradigmático de los pintores manieristas está lleno de referencias al misterio de la noche y a la «inquietante fuerza secreta de la Luna», a cuyo influjo atribuye una epidemia que en 1555 azotó a la ciudad de Florencia como «un fuego abrasador en las aguas»<sup>14</sup>. Escrito durante los últimos días de su vida, el diario de Pontormo, en el que «anotaba día tras día y a veces hora tras hora lo que cruzaba por su mente», cada cosa que comía y su cantidad, los días de ayuno, sus preocupaciones higiénicas y los "raros" encuentros con los pocos amigos que contaba este pintor «estrafalario», es, en palabras de R. y M. Wittkower «un testimonio conmovedor de un hombre solitario e introspectivo, entregado a su trabajo y atormentado por las preocupaciones de su quebrantada salud»<sup>15</sup>. Temía, sobre todo, a la muerte, a la que tenía «tanto miedo» que Vasari decía que «no podía oír hablar de ella, y huía de la presencia de cadáveres». Tal vez el recurso al diario de Pontormo pueda explicarse por el análisis de Blanchot del «espacio literario», como ese medio para conjurar los "demonios" de la angustia y la soledad esenciales a la experiencia de

la obra por parte del escritor o el artista: en la obra se tiene la experiencia de la muerte cuando el «Yo» se convierte en «Él» y el «Él» en «nadie». El diario respondería así a una necesidad del autor de «conservar una relación consigo»: «Siente una extrema repugnancia a desprenderse de sí mismo en beneficio de ese poder neutro sin forma y sin destino que está detrás de lo que se escribe» (o se pinta); por ello tiene que «recordarse a sí mismo», al hombre que es cuando no pinta, «cuando vive la vida cotidiana, cuando está vivo y verdadero y no moribundo y sin verdad. Pero el medio que utiliza para recordarse a sí mismo es, cosa extraña, el elemento mismo del olvido: escribir»<sup>16</sup>.

Unos de los rasgos del creador *manierista* y en general del "temperamento artístico moderno" es la necesidad de soledad y de reclusión, soledad esencial en la que el artista vive *entregado* a su trabajo (pues en él *se da* o hace donación de sí mismo); obsesión por el trabajo que curiosamente se alternaba con períodos de excepcional "pereza" o inactividad (la tradicional *acedía* del melancólico); ese «ocio creativo» que se vincula asimismo a una «necesidad de introspección» que como hemos visto es característica del moderno artista "emancipado"<sup>17</sup>. Miguel Ángel, Piero di Cosimo o Pontormo, por citar sólo tres ejemplos destacados, no permitían la presencia de nadie mientras trabajaban. La soledad y, consiguientemente, las angustias de la soledad, eran tenidas como mucho más que una manía o neurosis personal: era una condición *esencial* del arte. El propio Leonardo escribió que «el pintor debe vivir solo, contemplar lo que percibe su ojo y conversar consigo mismo», pues «Mientras estáis solo sois totalmente dueño de vos mismo, y si tenéis un compañero sois dueño de la mitad de vuestra persona, y cada vez menos, en proporción a la discreción de su conducta»; y Vasari, tratadista, coleccionista de anécdotas y pintor él mismo, explicó que «el amor por su arte vuelve al artista solitario y meditabundo», por lo que es preciso que

«el que emprenda el estudio del arte rehuya la compañía de los hombres»<sup>18</sup>. El ejemplo de Pontormo, aunque exagerado y rozando cuando menos la neurosis, resulta ilustrativo de esta tendencia. He aquí como describe Vasari su solitaria y desvencijada "morada":

[...] parecía un edificio para un hombre excéntrico y solitario más que una morada bien ordenada; para llegar a la habitación donde solía dormir y a veces trabajar, tenía que subir una escalera de madera que, al llegar, tiraba hacia arriba con una polea para que nadie subiera la escalera sin su deseo o conocimiento.<sup>19</sup>

Lo cierto es que la soledad, la melancolía, la excentricidad y esa *terribilità* que expresaba la «atormentada vehemencia» del temperamento "saturnino" de Miguel Ángel (y por extensión de aquellos artistas que pintaban a la *maniera* del gran maestro) se hicieron proverbiales entre unos artistas que buscaban en su obra una mayor expresión individual. El «distanciamiento» de Leonardo, la «gran angustia de mente y alma» («*gram passione*») del viejo Miguel Ángel, que escribe en un célebre soneto «Mi alegría es la melancolía/ Mi reposo son estos apuros»<sup>20</sup>; en fin, el desgarramiento interno de los primeros manieristas toscanos: Pontormo, Rosso, Beccafumi, Bronzino, de los que Vasari decía que pintaban «a la manera de Miguel Ángel» (de ahí el nombre de *manieristas*), son ejemplos sumamente significativos de la actitud introvertida y dramáticamente subjetiva de un cierto "tipo" de temperamento artístico moderno que tal vez caracterice mejor el nacimiento de la modernidad (nacimiento que, como todo comienzo, es turbulento) que el gusto por los modelos clásicos del llamado Renacimiento. Introspección ardua y dolorosa que condena al artista a buscar por caminos "prohibidos", difícil de sobrellevar sin perder la sobriedad y acaso la razón. Deseo de autoafirmarse en lo que acaba revelándose como una máscara convulsiva, un hueco deformado: esa reserva y distancia típicamente *manierista*, ese «consciente ser diferente», esa «inaccesible distancia individual» que observamos, por ejemplo, en el elegante *Autorretrato en espejo convexo* del

Parmigianino (1503-1504), sin duda el más desconcertante autorretrato manierista: en este espejo el artista no puede ver reflejada su imagen sino deformada, en un espacio que, como observa Hocke, «cobra un movimiento convulsivo» y «produce una sensación de vértigo»<sup>21</sup>. ¿Un mero efectismo óptico o, tal vez, una forma de expresar las perturbadoras relaciones del autor no sólo con el mundo, sino consigo mismo? El mismo autor que en otro *Autorretrato*, el de Chatsworth, se había interpretado a sí mismo como un noble pensador, hierático, con unos caracteres que recuerdan el rostro de Cristo y los autorretratos de Durero, es descrito por Vasari como un hombre que se volvió «totalmente loco», hasta tal punto le condujo su obsesión por los saberes ocultos como la alquimia:

De una persona melindrosa y dulce, se transformó en un hombre casi salvaje e irreconocible con una larga barba y cabellos desgredados. Reducido a tal estado y habiéndose vuelto melancólico y excéntrico, cayó víctima de una fiebre alta y una cruel fluxión, que en pocos días le hizo pasar a mejor vida.<sup>22</sup>

No podemos saber si el Bosco, como el Parmigianino, acabó loco; lo que sí cabe razonablemente suponer, a la luz de su obra, que vivió la experiencia de una profunda soledad, el distanciamiento propio de sus personajes melancólicos que contemplan el mundo (un mundo, el de su tiempo, que tal vez nunca lo comprendió, contrariamente a lo que dicen las interpretaciones medievalistas de su pensamiento) sin participar directamente en él, más que *reflexivamente* (*reflejándolo* en sus *espejos saturninos*). El Hombre-árbol ofrece seguramente uno de los autorretratos *manieristas* más convulsivos y enigmáticos: habla de ese vivir lo incommensurable que *distancia* al artista del mundo, de los otros y, a la postre, de sí mismo; expresa con caracteres violentos y exaltados la *alienación* del que ha vivido a solas con el misterio, con lo oculto.

#### V.1.2. La fascinación de lo oculto

Si algo define a los *manieristas* es su fascinación por el misterio, por lo indescifrable y recóndito. ¿Qué es lo que buscaba el «desgreñado» Francesco Mazzola, *El Parmigianino*, que se arruinó a fin de sufragar sus experimentos alquímicos? ¿Buscaba lo absoluto en el enigma, en lo oculto, en la jeroglificidad? Como los otros *manieristas*, rehuía la transparencia y la claridad; incluso esa sonrisa y hermosura seráficas de sus *Bodas de Santa Catalina* están llenas de enigmática gracia. Igualmente los retratos de Pontormo y Bronzino reflejan «ambigüedad erótica» junto a una distante, "inhumana", melancolía. La "gracia" reside en ese halo de misterio, en lo inaccesible, en ese indefinido (el «*non so ché*») oculto a la vista y aun a la inteligencia. La aspiración de este arte no es tanto la belleza (ideal "clásico") cuanto la «*subtilitas*», es decir, aquello que es difícil percibir por los sentidos o por el intelecto. Debemos al filósofo y "mago" Jerónimo Cardano, autor polifacético que nos ha dejado una teoría estética propiamente *manierista*, la mejor definición de este concepto clave. Afirma en su *De subtilitate* (1550) que «La sutilidad es una razón por la que los sentidos captan con dificultad lo sensible y el intelecto lo inteligible»; y añade:

Ciertamente, las artes que más se iluminan con la sutilidad son la pintura, la escultura y el arte de la talla [...]. Y sin lugar a dudas, la sutilidad misma es, en suma, la madre de toda hermosura [...]. La pintura no sólo es favorecida sino también iluminada.

Lo justifica diciendo que «en realidad, amamos más las cosas extrañas porque aunque no es tan fácil adueñarse de ellas, tendemos a lo prohibido y ansiamos lo inasequible»<sup>23</sup>. Un arte que aspira así a lo sutil, rechazando por vano lo obvio y diáfano, lo claro y distino en beneficio de «lo complejo e intrincado, oculto y difícil», puede caer fácilmente en el amaneramiento, en el artificial juego de ingenio, y éste fue el destino de la última etapa del manierismo en la segunda mitad del siglo XVI y primera del XVII: en la *maniera* en el sentido peyorativo, en un nuevo género de convencionalismo que oponía

sistemáticamente lo "artificial" a lo "natural". Pero antes de que esto ocurriera había existido un impulso auténtico, un afán sincero de hacer patente lo recóndito en la «sutilidad». Se busca "lo esencial" en lo oculto; se quiere alumbrar lo oscuro en lo oscuro mismo: lo esencial se da precisamente en esa ocultación, es decir, en lo que no se da ni puede darse más que como ausente. Esta paradoja revela la *tensión esencial* del *manierista*, aquello que se esconde en la expresión distante y ausente de los retratos de Pontormo o Bronzino, o en la «oscuridad lírica» (Hocke) de los cuadros religiosos de Rosso Fiorentino, como en esa *Crucifixión* (en la que al parecer se inspiró Dalí para su famoso *Cristo de San Juan de la Cruz*), cuyos personajes aparecen convulsionados por su intensidad dramática, una fuerza que recuerda a ese *manierista* del Norte que conocemos con el nombre de Grünewald, en cuyas composiciones «hasta la sonrisa de los ángeles está cargada de dramatismo, por la tensión casi inigualable entre Dios y el mundo»<sup>24</sup>. Tensión inigualable que se oculta detrás de la máscara de afectación e incluso de amanerada «*acutezza recondita*» y que por los azares del destino encuentra su símbolo más expresivo en el célebre grupo de Laocoonte, encontrado por De Fredi en 1506, en una viña próxima a la «Casa de oro» de Nerón en Roma. Conflicto desgarrador que llevado a su paroxismo desemboca en el extravío de esos «*malditos atormentados por los demonios*»: como la locura del último Parmigianino, quien después de una azarosa y agitada vida se asomó tal vez al fondo mismo de lo oculto que tanto buscó, a la sabiduría del abismo a la que quizá sólo se accede al precio de sentirse extranjero en su propio mundo, al precio de la cordura. Como concluye Hocke al comentar el inquietante *San Juan Bautista* del pintor de Parma, «La grandeza está en la profundidad de la sima»; en el vislumbre del misterio trágico de la existencia, «la existencia sin respuesta supramundana», que se hará expresión enteramente consciente en Verlaine, el poeta de los *Poèmes Saturniens*<sup>25</sup>.

¿Es preciso recordar una vez más la fascinación que siente el Bosco por todo lo oculto? No sólo encubre esa amenaza siempre latente del misterio en las numerosas oquedades o guaridas escondidas que siembran en sus paisajes la semilla de la inquietud; alude a ella también en la figura del monstruo y la irresoluble jeroglificidad que encarna, más cuanto más desconcertante e imposible resulta su presencia. El Hombre-árbol, nacido del acoplamiento imposible del hueco y el monstruo, acaso revele esa sabiduría del abismo de quien, poniéndose al borde de perderlo todo, ha atisbado «la profundidad de la sima».

### **V.1.3. La angustia ante la muerte**

Angustia y fascinación, pues, por el más grande de los misterios: la muerte como suprema figura de la ausencia o como fuga suprema del sentido; la muerte sin el consuelo racional ni divino de un "orden redentor", la muerte eterna del infierno. En el Juicio Final de la Capilla Sixtina, «el rostro de los atormentados, de los condenados, de los aniquilados» es, como observa Hocke, «más real, más resplandeciente y más auténtico que los arrobados rostros de los redimidos»<sup>26</sup>. Otro tanto podemos decir de los Juicios Finales del Bosco: el protagonismo no lo tienen los bienaventurados sino los réprobos, en un universo "endemoniado" ante el vacío que crea la «Insondabilidad Divina». De este modo el semblante "armónico" del santo o del justo que vive en paz consigo mismo deja de interesar ante el semblante desgarrado y deformado por el pecado, el hombre problemático, inarmónico, en lucha consigo mismo, que vive angustiado por la idea de la muerte (la muerte como condena in-terminable sufrida en los "penales" del infierno del alma humana).

Se percibe cierta «hermosura abstracta» en lo que nunca puede darse como concreto: la muerte de uno, la propia muerte. Tal es la

incertidumbre absoluta que seduce al viejo Miguel Ángel: «Voy, Señor, aunque no sepa qué es lo que pueda esperar»<sup>27</sup>. Las visiones anticipadas de la muerte *universal* que hemos visto en el arte de la última Edad Media, repleto de danzas y alusiones macabras, se vuelve ahora expectación y angustia *individual* ante la muerte personal. De hecho la imagen de la muerte había comenzado a cambiar a fines del Medievo, cambio que se debió a una progresiva emergencia del individuo como consecuencia de la ruptura de los lazos tradicionales que ligaban al éste con sus antepasados, sobre todo en el ámbito de las ciudades. Todavía es "universal" el *Triunfo de la muerte* de Brueghel el Viejo (Madrid, Museo del Prado), descrito magníficamente por Hocker como «la más lúgubre orquestación de los géneros de muerte y ejecución de la Historia, un visionario campo de aniquilamiento *a priori*, bajo el tambor batiente del esqueleto director y el presentador de una compañía de esqueletos en posición de firmes». La muerte también es cósmica o universal en el Bosco; sin embargo, en sus infiernos su obsesión por la muerte cobra un marcado carácter personal: adquiere los rasgos individualizados del Hombre-árbol, posiblemente como hemos visto un autorretrato cuyas extremidades son un par de árboles huecos, árboles de la muerte navegando a la deriva sobre dos barcas ruinosas, en las aguas putrefactas de la gélida laguna infernal. El infierno y la muerte, dos formas de una misma angustia, sólo pueden tener lugar en la imaginación. «Debo representarme...», así se inician los ejercicios espirituales de Ignacio de Loyola (1492-1556), que recomienda en la «meditación del infierno» de los cinco ejercicios de la primera semana, «ver con la vista de la imaginación» la insondable profundidad del infierno. Imágenes visuales (los grandes fuegos y las almas penando como cuerpos ígneos), auditivas (los terribles llantos y alaridos de los condenados), olfativas (el olor del humo y del azufre y de la podredumbre sofocante), gustativas (el sabor amargo de las lágrimas inconsolables) y táctiles (el dolor insufrible del fuego



eterno abrasando a las ánimas), tal riqueza de imágenes para representarse a los condenados sufriendo su muerte interminable, su agonía sin fin. Pero aunque tanto Loyola como el Bosco *imaginan* el infierno con una mezcla de horror y fruición, al segundo seguramente le faltaba la robustez de la fe del primero. Uno de los que mejor "conocieron" la sensibilidad propia del Bosco, Francisco de Quevedo, quien había calificado al pintor de descreído situándolo en el infierno en el *Alguacil endemoniado*, escribe en el *Sueño de la muerte* que «La muerte es una figura enigmática», enigma que el hombre lleva consigo, pues «Vosotros mismos sois vuestra muerte» y «Vuestro rostro es la muerte». Ahora bien, ¿no es nuestra vida un amargo infierno si vivir consiste en «morir viviendo»? Pero hay también infinita seducción en la experiencia bosquiana y *manierista* de la muerte, fascinación y angustia ante ese «enigma demoníaco y divino a la vez» (Hocke), ante este «jeroglífico» indescifrable, la incertidumbre de las incertidumbres, lo «absolutamente desconocido» que nunca se desvela, pues el secreto que esconde queda siempre en suspenso. Las dudas sobre las "promesas teológicas" que empiezan a extenderse a finales de la Edad Media hace posible la macabra curiosidad que se apodera de la imaginación popular durante más de un siglo, en el que los terrores de la sangre, la guerra y la muerte llenan los escenarios, tanto los teatrales como los reales, de toda Europa; hace posible ese "escalofrío" que sacude y seduce el arte y la literatura de la época, como una «auténtica conmoción existencial ante la muerte. Se vive en tensión: cara a la muerte. Sin revestimiento alguno, ni heroico ni sentimental»<sup>28</sup>.

Es de destacar el gusto *manierista* por lo inorgánico y por las naturalezas muertas: por los espacios de la ausencia del hombre. Artistas como el Bosco o Pontormo, proyectaron su imaginación hacia la muerte: anticipaban así lo que sólo puede darse como anticipación, «lo totalmente otro, lo más inescrutable del abismo de los secretos»

(Hocke). Ante esta amenaza siempre diferida cabían dos actitudes: una de pavor y horror, así Pontormo, como nos recuerda Vasari, «tenía tanto miedo a la muerte que no podía oír hablar de ella, y huía de la presencia de cadáveres»; otra que busca cierta familiaridad con lo que rompe con todas las familiaridades, frecuentando, estudiando y diseccionando cadáveres humanos, como fue el caso entre otros del joven Ludovico Cigoli (1559-1613) quien terminó "loco" a causa de tan frecuente como «horroroso espectáculo»<sup>29</sup>. Los signos de la muerte se multiplican en la obra del pintor de 's-Hertogenbosch, como una obsesión monomaniática. Hemos visto cómo la mirada del Bosco, atenta siempre a las amenazas de lo inesperado, trata sobre todo de entresacar del «sobrecogimiento» lo *absolutamente inesperado*, el mayor de los sobresaltos: el salto al vacío.

#### **V.1.4. El horror del tiempo**

Consecuentemente, la obsesión por el tiempo caracteriza al Bosco y a la literatura y la pintura *manieristas*. Hay aquí una sensibilidad especial ante la "tiranía" del tiempo que todo lo destruye en su «mero correr». En una «*poesía a un reloj de arena*» Góngora escribe «Tú das lo que calladamente me arrebatas»; de ahí que el reloj se convierta para el poeta en «general indicador del desengaño»<sup>30</sup>. El reloj, un artificio tan fascinante para la imaginación *manierista* como el espejo, llega a ser el "distintivo" de los manieristas: nace así el tópico del reloj como «espejo de la verdad» o la recomendación de «tomar el tiempo como espejo»<sup>31</sup>. Sentimiento saturnino de la fugacidad de la vida que recogerá la idea barroca de la *Vanitas* con sus atributos habituales: el reloj de arena y la calavera. Pero la representación plástica del tiempo no se contenta con éstas u otras alegorías o símbolos (Vanidad, Vejez, Remordimiento, Estaciones del año puestas en relación con las Edades del hombre, la propia figura

de Saturno o del Padre Tiempo). Su esencial relación con el espacio constituye su límite, mas también su posibilidad: puede representarse plásticamente el tiempo como poder de destrucción mediante la modificación y la destintegración del espacio y las leyes espaciales. Esa «Expresión de una desintegración» que es, según Hocke, la experiencia *manierista* por excelencia, frente a la «Expresión de una integración» del clasicismo, afecta también al espacio, o mejor, a esa «trágica relación espacio-temporal» que aparece convulsionada o fragmanetada, o, si se quiere, cual es el caso del Bosco, "demonizado". Esa especie de *horror vacui* que suprime el espacio se advierte tanto en las "deformaciones" de Rosso como en el *Cristo con la cruz de Gante*, del Bosco. Ya hemos tratado de la inquietante visión bosquiana del mundo como en proceso de desintegración, el reino de lo efímero que se desvanece apenas lo roza el Padre Tiempo con su cruel guadaña. Proceso que sólo puede desembocar en *visiones* de decadencia, en imágenes y sueños apocalípticos: el Bosco pinta el final de los tiempos; el propio Leonardo, como hemos visto, "describe" las catástrofes del Diluvio universal; Durero un aterrador cataclismo semejante, e incluso el "clásico" Rafael al final de su vida representa en los frescos de los palcos del Vaticano un Diluvio que, en palabras de G.R. Hocke, es «declaradamente manierista, casi abstracto». ¿Y quién nos iba a decir que el moderado, el optimista y conciliador Erasmo escribiera en 1528, poco después de las atrocidades del *Sacco* de Roma, que «En realidad fue, no la destrucción de la ciudad, sino del mundo»<sup>32</sup>?

No es extraño que ante las "ruinas" de ese mundo exterior, que el "clásico" había convertido en el ideal de la *conciinnitas*, el *manierista* tienda a replegarse en su vida interior: en ese movimiento interno, convulsivo, expresado por la *figura serpentinata* o «remolino» miguelangesco, reflejo del «heroico furor» del alma humana pero también de su menesterosidad trágica. Se trata de esa "técnica" del

«punto de vista interior» que culmina en el manierismo del Greco y que pone el mundo en «suspensión», al «desplazar todo lo esencial hacia la periferia, para crear el "vacío central"», como observa Hocke; esa ausencia de mundo que abra las puertas al espacio interior, al ensueño del sujeto que vive el sueño de la eternidad. El propio Hauser, uno de los mayores conocedores del fenómeno manierista y tan poco amigo como hemos visto de fáciles oposiciones, no tiene reparos en señalar esta contraposición entre la obra "clásica" y la "manierista":

La obra artística clásica es una síntesis; está dirigida a la representación de cosas que son tenidas por la quintaesencia del ser. El fin que se persigue consiste en no descuidar nada esencial y en eliminar de la imagen de la realidad todo lo accidental, casual y periférico, todo lo que pueda aparecer como perturbador, confuso o sin importancia. La obra artística clásica aprehende el ser en su supuesto punto central[...]. La obra manierista se mueve preferentemente en la periferia del ámbito vital que trata de representar, y ello no sólo para circunscribir un sector de cosas lo más amplio posible, sino también para indicar que el ser que representa no posee nunca un centro."

Pero esta "técnica", que del Parmigianino (véase la *Madonna* de la Galería Pitti en Florencia) al Greco (véase sobre todo su *Visión de San Juan* del Metropolitan de New York) conduce al alargamiento, contorneamiento y estiramiento de las figuras, no es sino otra forma que toma de esa «forzosidad» reveladora de la tensión insoportable entre el hombre y lo absoluto, entre lo temporal y lo eterno o entre el artista y su propia obra (la tensión expresada por el melancólico Miguel Ángel que dice pintar «*col cervello*» y no «*colla mano*»), que ya no pueden ser comprendidos y vividos como una unidad centrada y armónica.

El Bosco pinta también al hombre tal como es por dentro, como ya había visto tempranamente José de Sigüenza; pero lo hace, según creemos, no para dictarnos una lección de moral, sino para mostrarnos toda su, insondable y terrible, profundidad anímica: el misterio del hombre que está vinculado a su esencia huidiza, temporal, pues el tiempo está implicado en los comportamientos más específicos del ser

humano, como apurarse, inquietarse, esperar, desear, temer, arrepentirse, vivir anticipadamente su propia muerte en la angustia.

#### V.1.5. Las máscaras del misterio

El misterio es lo que se sustrae al ámbito de la presencia, de lo «puesto-en-frente». Por consiguiente, «El misterio ya no tiene "cuerpo", no puede delimitarse de modo satisfactorio con atributos naturales»<sup>34</sup>. De ahí la *terribilità* expresiva de los *manieristas*, el gusto por las formas imposibles, por las figuras de la ausencia. Inclinação por la "fuerza mágica" de todo lo extraordinario y maravilloso, pero sobre todo por la irresistible tentación de lo horrible y monstruoso. Toda una estética de lo feo, que luego habrá que desarrollar, subyace al gusto por el monstruo en el arte occidental. Se pretende ir más allá de lo visible "morfologizando" lo invisible: exploraciones morfológicas, modos de aprehender lo oculto mediante formas fantásticas y rebuscadas; grotescos, arabescos, monstruosidades, metamorfosis, «maravillas mágicas», extrañas perspectivas, anamorfosis. Como explica Hocke, «Los experimentos extremistas sirven a la ampliación de la conciencia, al enriquecimiento de las posibilidades expresivas. La plasmación de lo feo no atenta contra la belleza. Debe contribuir a dar a la belleza clásica de la Naturaleza idealizada una nueva profundidad espiritual y hacerla, mediante el empleo de nuevas formas, patente a otras perspectivas»<sup>35</sup>. Lo feo o lo monstruoso supone una superación de las categorías habituales del juicio: introduce esa *subtilitas* que trasciende la comprensión humana y nos pone en el umbral de lo incomprensible. De ahí que, como luego se verá con más detenimiento, cierta estética medieval, sobre todo la de Hugo de San Victor y los victorinos, viera en lo feo, antes que en lo bello, un modo de vislumbrar la inconmensurable belleza y sabiduría de Dios. Hay que

señalar, empero, que en los períodos *manieristas* estas formas desmesuradas ya no son tanto modos de aprehender lo suprasensible como valor permanente cuanto el espacio donde se manifiesta la ausencia de lo permanente, espacio huido que queda así libre para toda suerte de deseos prohibidos y «sueños flotantes», de angustias y temores. El grotesco toma el relevo a esa rica tradición de los *marginalia* de los miniaturistas medievales que había influido grandemente en el Bosco; pero ese espacio marginal de libertad formal se vuelve con el grotesco más disparatado que nunca: es el reino de lo monstruoso ornamental, el ansia frenética de fragmentar el "mundo normal" para realizar acoplamientos imposibles, para confundir los planos y borrar los límites de los reinos naturales establecidos por Dios. He aquí de nuevo el peligroso y «viejo hechizo diabólico» de traspasar los límites humanos: el arte por excelencia del demonio, la metamorfosis que desdibuja las fronteras naturales y desvanecen todo lo permanente, que confunde planta, animal y hombre para crear seres híbridos, pero para crear como crea ese "simio" o "imitador" invertido de Dios que es el diablo: transformando las criaturas, diluyéndolas fuera de los límites que le son propios y constituyen su esencia, esto es, devolviéndolas a la nada sobre la que gravitan. El arte de las metamorfosis es el arte del pintor, y de un modo muy especial, el arte del viejo «pintor Jeroen». Metamorfosis: ritmo monstruoso de ese tiempo generador y devorador de formas, perspectiva acelerada de lo que está suspendido sobre el vacío, de lo que puede transformarse en cualquier cosa porque en realidad no sino sólo eso: *nada*? La acción temporal y metamórfica la hemos visto asociada en el Bosco a la acción demoníaca. Nosotros ampliaríamos esa «Estética demoníaca» que sugiere Hocke para los siglos XVI y XVII (el período de los "gabinetes mágicos" llenos de "fantasmas" y "demonios") al siglo inmediatamente anterior. En fin, a la vista del pandemonismo bosquiano cabe preguntarnos si es el Bosco un moralista que trata de desterrar la

fealdad aunque necesita de lo feo monstruoso y demoníaco como "contraste" (oposición), o si más bien, como pensamos, ha descubierto en lo feo posibilidades expresivas inéditas, el verdadero contraste (insensible contrastación de la experiencia visionaria) de lo inconmensurable.

#### V.1.6. La hemorragia de las imágenes

La búsqueda de esta "piedra de toque" (esa piedra filosofal de la fantasía) de lo inconmensurable desemboca en un «alambicamiento imaginario». Tal es el destino del arte *manierista*: convencimiento de que ninguna imagen puede aprehender ni agotar el misterio y, sin embargo, deseo infinito de lo imposible e inaprehensible, tan sólo presentido en las sombras, en los reflejos, en los huecos o ausencias que revelan esas imágenes, imágenes de imágenes. Extraordinaria proliferación de imágenes y, a la larga, su propia «hemorragia mortal». La imaginación, como el sueño, parece girar sobre sí misma: se vuelve viciosa. Ni siquiera pueden renovar ya las bases de la experiencia de la realidad, como se había propuesto acaso en un principio, de esa realidad de la que la fantasía «pretende ser -como escribe Giulio Carlo Argan-, precisamente, la continuación con la conjetura de lo verosímil o de lo posible»<sup>36</sup>. Al resquebrajarse los «**contenidos del mundo**», al fragmentarse el orden del sentido, las imágenes dejan «reflejarse a la fantasía sin objetivo premeditado alguno»<sup>37</sup>. Cuando las formas cesan de referirse a un sentido (Dios, Naturaleza, Historia, el Sujeto mismo) se desintegran o deforman, revelan su anormalidad esencial gravitando en torno a su propio vacío. Reina entonces, en palabras de Hocke, la «alocada representación»: «La representación vale más que la realidad». "Onanismo" del significante; peligro del "todo vale" de todos los *manierismos*, incluido el deconstruccionista de hoy.

Por primera vez con los manieristas -comenta Hauser- el arte tiene plena conciencia de su diferencia esencial con respecto a la realidad, de forma que por vez primera se desrealicen o deformen conscientemente las formas naturales.

Para ellos la sugestión del arte radicaba sobre todo en su tensión respecto a la realidad, en la eliminación de las leyes objetivas de la experiencia y su sustitución por reglas de juego impuestas autónomamente. Para los manieristas no se trataba tanto de representar la realidad interior en lugar de la exterior y de someter el mundo a necesidades internas, sino más bien de poner en tela de juicio la validez de toda objetividad. La época había perdido la confianza en una significación firme de los hechos e incluso de la misma realidad. Se habían hecho fluctuantes los límites entre ser y apariencia, experiencia e ilusión, reproducción objetiva e imagen de la fantasía subjetiva.<sup>38</sup>

Fluctuación entre apariencia y realidad que se revela en el sueño, tema por excelencia de la literatura manierista, que los pintores parecen recrear combinando en un mismo espacio visionario e irreal, onírico, imágenes que reproducen fielmente las formas naturales con otras extrañas que son producto de la más radical desfiguración. Ahora bien; cuando la extrañeza, lo novedoso, lo extravagante y raro se convierte en programa, puede decirse que ha muerto el impulso originario del *manierismo* y que ha nacido el amaneramiento convencional y vacío: muere el impulso que revela la tensión entre la criatura y Dios, entre lo finito y lo infinito, que no puede perder totalmente de vista ese Absoluto que se percibe como ausente; o la tensión entre el hombre y el mundo, por lo que no puede dejar por completo de referirse al mundo. «Cuando el manierista pierde esa tensión frente a la Naturaleza -escribe Hocke- (sin intentar por ello copiarla él lo más mínimo), ha sonado su hora mortal», pues el auténtico *manierista* logra frutos «sólo por y en la tensión»<sup>39</sup>. Pero tal vez esta decadencia de la imagen que degenera en *manera* y que culmina en lo que Hocke llama la «epilepsia del sentido de la forma» sea inevitable, la consecuencia necesaria de la experiencia del



"callejón sin salida" en la que termina convirtiéndose el arte, la experiencia auténticamente *manierista* del laberinto inextricable. El viejo Miguel Ángel se atormenta porque, después de haber construido «tantos muñecos», según su propia expresión, la singladura de su «ponderado arte» no le había llevado a ningún puerto seguro donde pisar tierra firme, y grita en su desesperación: «¿De qué sirve todo... para acabar como quien queriendo atravesar los mares se hunde en un pantano?» (tal también la ciénaga infernal en la que a la postre acabará hundiéndose el Hombre-árbol). Precisamente lo que condujo al «divino Miguel Ángel» a esta sima pantanosa fue su «tan ponderado arte». La enseñanza que de ello sacó otro manierista, Federico Zuccari, no podía ser otra: «El arte brota del arte»<sup>40</sup>. El «interés netamente formalista» (Argan) que, junto al «desinterés por los contenidos tradicionales», se ha dicho caracteriza el arte manierista, no puede entenderse sino por este retorno consciente al viejo lema del «arte por el arte», por encima de los a menudo accesorios y ajenos fines "morales" y "científicos" (dando a la postre la razón a Wölfflin, según el cual un cuadro debe siempre más a otros cuadros que a la observación de la naturaleza). Interés por la forma que, al mismo tiempo que la construye, la destruye, pero sin que esta preocupación *formalista* signifique en ningún momento, como ha sugerido en un brillante estudio Gulio Carlo Argan, que el arte ha abandonado su «contenido de conocimiento»<sup>41</sup>: antes bien, el vaciamiento y la destrucción de los modelos clásicos revelan una experiencia compleja y crítica del hombre en el mundo, aunque este mundo no sea ya el de las formas "naturales" y humanísticas o sociales, sino el de una profunda, problemática y angustiosa relación del individuo consigo mismo y con la realidad, relación de la que a veces se extrae, precisamente en el juego de lo imaginario con el ser y con la nada que evoca «imágenes sobre imágenes», transmutándolas y combinándolas sin cesar, una verdad sorprendente y desconocida, mágica si se quiere. No

pensamos, por ejemplo, que obras como *Jupiter pintando mariposas* (hacia 1530; Viena, Kunsthistorisches Museum) o *La Maga Circe* (Roma, Galería Borghese), ambas de Dosso Dossi, carezcan de toda «sombra de misterio», como afirma el mismo Giulio Carlo Argan: precisamente en estas alegorías de la pintura, en la *verdad* del arte, parece entreverse la *oscura* verdad del calidoscopio de la vida, pues si en la segunda -según la descripción del propio Argan- «Circe es la maga que juega con las apariencias», en la primera «Zeus, el creador "inspirado", es, como el pintor, un creador de mariposas, imágenes efímeras y variopintas»; imágenes de las imágenes: imágenes volátiles de la inconstancia como las mariposas del *Jardín* de Hieronymus Bosch, como los frutos de nuestros deseos.

Podemos preguntarnos, desde luego, si ese «"autístico" regodearse en sí mismo» del arte, conduce a la larga a la «propia disolución» del arte, como piensa Hocke; pero aunque así fuera conviene pensar con mayor profundidad esta "disolución" que afecta tanto al arte como al artista. En el fondo de esta "disolución" se encuentra la «soledad esencial» del artista o el escritor, en el sentido de Blanchot; del sujeto que rompe los lazos con el mundo, pero también consigo mismo, de modo que no se trata tanto de "autismo" cuanto de la "muerte del sujeto" y de las relaciones normales que le ligan al mundo (ese «mundo diurno» de Blanchot) en el que el sujeto participa activamente. Acaso esa «exclusiva dependencia» de las «representaciones autistas» no sea nada más que un disfraz o un mecanismo de defensa: una manera de hacer soportable ese vislumbre del fondo *infern*al de la vida hacia el que un día se volvió «la mirada de Orfeo», la noche en la que todo ha desaparecido y no aparece más que «la desaparición misma»<sup>42</sup>. Estamos de acuerdo con Blanchot en que no otra es la experiencia extrema de la que nace y a la que tiende cierto arte, quizás en último término todo arte auténtico. Esto no significa que el arte pueda prescindir de lo que le nutre y confiere vigor, de

esa tensión con el mundo o con Dios; ni que deba volverse "amanerado" y, falto de auténtica "inspiración", transforme programáticamente el «amorfismo» o el «caos original» en la "última" (y «más sospechosa», según Hocke) metáfora.

#### V.1.7. La metáfora del espejo

Pero estas imágenes que se descubren a sí mismas en su puro ser imágenes, meras sombras o reflejos que no contienen más que la huella de un vacío, enseñan al *manierista* una terrible lección: ¿qué es el mundo sino un juego de ilusión, un sueño, un engaño manifiesto? El espejo, fabricante de ilusión, se convierte en una de las metáforas preferidas de los manieristas, «casi en una alucinación, como imagen de la angustia, de la muerte, del tiempo»<sup>43</sup>. Espejos clásicos (la representación del mundo según la perspectiva lineal), pero sobre todo espejos cóncavos y convexos, «doble juego de espejos convexos»<sup>44</sup>. Si el misterio puede de alguna manera revelarse es en este "jeroglífico" de reflejos, en esta catóptrica imaginaria.

Se ve el universo en el espejo: aquél no aparece sino como pura representación. La metáfora del teatro se impone. El mundo aparece como un gran escenario en el que las *personas* (los actores) se confunden con sus máscaras. Hemos tenido ocasión de ver la importancia del *espejo* en la obra del Bosco como visión cósmica del mundo; tendremos después oportunidad de ver también el relevante papel que juega la óptica teatral y especular en la obra de nuestro pintor. El propio sujeto, preso del narcisismo de su propia imagen, como Baudelaire «baila ante el espejo»; éste «no sólo sirve para confirmar la subjetividad nuevamente recobrada», hasta el punto que «"verdadero", sólo será el propio sujeto al reflejarse en el espejo de su pensamiento (Descartes)», como escribe Hocke; sirve también, en la experiencia "laberíntica" del *manierista* para, mediante la sutil

"combinación" de espejos deformantes, desintegrar a ese mismo sujeto apenas consolidado. En el juego de espejos y "espejeados" se invierte la relación sujeto-objeto; ver-ser visto, como en ese inquietante dibujo del Bosco, *El campo que ve y el bosque que oye*, en el que unos inmensos ojos y unas grandes orejas que parecen haber surgido espontáneamente en el paisaje nos contemplan y nos espían. La imagen del sujeto no es tampoco sino una ilusión, un espejismo. El *manierista* se descubre en el único ser que le es propio: el de la libilidad, la indeterminación, la imprecisión. Ser proteico, camaleónico, que es el propio asomarse de la *persona* a su verdad, la verdad de la máscara: certeza angustiosa que le pone al borde del misterio, del abismo. Como escribe el poeta Paul Eluard en el terceto final del poema «Morir», «Entre los muros gravita todo el peso de las sombras/ Me bajo a mi espejo/ como un muerto a su tumba abierta»<sup>45</sup>. El *Manirista* se vuelve intérprete de sí mismo; no tiene identidad: «vive siempre en la figura del otro» (Hocke). Su esencia es tan metamórfica y fluida como la de la realidad.

Ponerse "al desnudo" ante el espejo es también reconocerse en su esencia deseante: una acción, un movimiento siempre diferido, «el lugar de una falta» (Lacan); un hueco que no puede colmarse sin que desaparezca el deseo -por definición irrealizable- y la vida -pues sólo la muerte, el "último sello", puede sellarnos. Y, sin embargo, amor por lo imposible, deseo infinito, deseo sin fin (interminable como in-terminable es la experiencia de la muerte). De ahí el característico «pansexualismo saturnino» y el ideal irrealizable del amor cumplido, del deseo cumplido que desea (deseo del deseo) negarse a sí mismo en cuanto movimiento entre los opuestos que permanecen, por esencia irreconciliables: la imagen del hermafrodita como coincidencia de los contrarios o unión imposible.

#### V.1.8. La experiencia del laberinto

En fin, podemos concluir esta sucinta caracterización del fenómeno *manierista* contraponiéndolo al *clásico*. Hocke reúne algunas de las diferencias fundamentales entre ambos en una tabla de parejas de opuestos, a modo de «gestos originarios» a los cuales se aproxima cada una de las *tendencias*: el *manierista* se opone al *clásico*, dice el citado autor, como el «hombre problemático» se opone al «hombre armónico»; lo «eterno femenino» a lo «eterno masculino», la «luna» al «sol», la «elipse» al «círculo»; lo complejo y artificioso a lo simple y natural; la «labilidad» al equilibrio, la disociación a la unidad, la «disolución» a la «petrificación»; la «desintegración» a la «integración», la «desfiguración» a la «figuración», la «trasgresión» al «orden»; la «magia» a la «teología», la «mística» a la «dogmática»; en fin, la oscuridad a la claridad, lo oculto a la evidencia, la noche al día<sup>46</sup>. Nos parece empero poco riguroso y excesivamente cómodo y simplificador establecer una tabla sistemática de parejas de contrarios. A nosotros nos basta con señalar la diferencia que consideramos esencial entre ambos *gestos*: mientras el *clásico* conquista el centro creando "estructuras", la acción del *manierista* no es «nuclear» sino periférica, movimiento desbordante y marginal que tiende a desenfocar y desestructurar el centro; mientras el uno trata de establecer límites, el otro tiende a desbordarlos; mientras el primero muestra el mundo en su «logos», el segundo, como dice Hocke, lo muestra en su «misterio»; finalmente, mientras el *clásico* se atiene a los "contenidos" del sentido, según las reglas lógicas de la sobriedad y la mesura, el *manierista* se entrega al vértigo de las imágenes "liberadas" de las «obstrucciones, fijaciones» y «petrificaciones» del sentido, *excediendo* éste por medio de «imágenes y más imágenes... más allá de todo límite».

La metáfora del laberinto es quizás la que mejor resume la experiencia *manierista*. Existe un «culto manierista» por esa imagen más que por ninguna otra: la imagen del mundo como laberinto,

expresando así su naturaleza paradójica, su incomprensibilidad y «dificultad de acceso»<sup>47</sup>. La experiencia del laberinto se explica por la convicción de que sólo «el rodeo lleva al centro». Mas, ¿cuál es el "centro"? ¿puede el hombre alcanzar alguna vez lo insondable, puede Acteón sorprender a Diana desnuda en su baño, sin que los perros de la Cazadora lo despedacen? La experiencia del laberinto es también la experiencia anticipadora de este desmembramiento, la experiencia de la muerte. El laberinto se levanta de los fragmentos del mundo normal, de los pedazos del propio yo. El *manierista* se encuentra frente a un laberinto y a la vez dentro de él, como el protagonista de un relato de Borges: «Yo soñaba hasta el agotamiento con un limpio, pequeño laberinto en cuyo centro estaba un ánfora, que mis manos casi tocaban, que mis ojos contemplaban, pero los senderos eran tan complicados, tan confusos, que se me hizo claro: moriría sin haber llegado jamás allí»<sup>48</sup>. Pues ni siquiera en el dédalo intrincado, enzarzado, se encuentra el «camino recto» (Henri Michaux): el camino no lleva a ninguna parte, a ningún centro, fin o reposo; el "centro" no es otro que el camino mismo. El "héroe" borgiano «morirá sin haber llegado jamás allí» porque se presiente que no hay ningún "allí", tan sólo el "aquí" del sendero y ninguna posibilidad de trascenderlo a no ser la propia experiencia de la orilla del camino, el borde que separa y limita mi vida y que me recuerda mi destino mortal. No soy "yo" sino que ese "centro" descentrador del laberinto de mi vida el que me sale al encuentro, unos pasos siempre por delante de mí, cuando me pongo en disposición de vivir mi muerte interminable, precisamente ese morir sin haber llegado nunca. Es el "centro" presentido o "vislumbrado por la «mirada de Orfeo» de la que habla Blanchot: la que ha visto aparecer su «aparecer nada»; el ánfora inalcanzable del cuento de Borges, el cuenco vacío que no hace sino patentizar su propia oquedad, como las formas envolventes del Bosco, como los cántaros o jarras que sirven de "pies" al diablo en el «Infierno musical».

El engaño consiste en última instancia en creer que hay una salida al laberinto de la existencia, que el tortuoso rodeo lleve a otro sitio que al rodeo mismo; sin dejar de estar, sin embargo, condenados de por vida al engaño, a la búsqueda del reposo en el verdadero centro, justificador y redentor. «Se concebía el mundo como el laberinto poético de Dios, pero ya nadie buscaba la entrada ni siquiera la salida. Era un quedarse atollado en lo inextricable»<sup>49</sup> La experiencia *manierista* es también la experiencia de este des-engaño. En la época del último manierismo se pondrán de moda incluso los «jardines laberínticos» o «florestas del engaño», auténticos «bosques del engaño» como «el bosque sagrado de Bomarzo»; o, con anterioridad, el propio *Jardín de las Delicias* bosquiano, selva enzarzada de las quimeras del deseo. No son superficiales ni de poca monta las analogías existentes entre un *manierista* como Jerónimo Bosch y un *manierista* como, por ejemplo, Baltasar Gracián. Puede decirse que ambos utilizan "espejos convexos" que transforman las apariencias naturales y humanas en fantásticas deformidades: espejos mágicos del desengaño que nos muestra (como lo hace la *monstruosidad*) el reverso de la «engañosa realidad», pues, como escribe Gracián en *El Criticón*, el mundo no es más que un «laberinto de enredos, falsedades y quimeras», como esa metropolis alegórica o Ciudad del Mundo en la que entra el héroe de la novela, gran urbe que era «modelo de laberintos y centro de minotauros» y que tiene calles con nombres tan significativos como «de la Hipocresía, de la Ostentación y Artificio», vías que conducen todas a la Plaza Mayor donde se halla el Palacio, «porque estuviese en su centro», un «espacioso y nada proporcionado» edificio cuyas puertas eran todas falsas, y con más torres que en Babilonia (*El Criticón*, Pat. I, Crisis VII).

En fin; la imagen del laberinto, convertida en la metáfora del desengaño, expresa el estilo más propio del *Manirista*, que busca -no puede dejar de buscarlo- de un modo oscuro y "obstruso" si se quiere -

precisamente en el entramado "oscuro" e intrincado del laberinto- una salida a lo que no tiene: el conflicto, vivido angustiosamente por el *manierista*, de la existencia. En su búsqueda desesperada tropieza con el *Monstruo*, como ese Minotauro, mitad animal y mitad hombre (unión imposible de los contrarios). Pero no consigue más que errar por los laberínticos "extravíos" de su vida, perdido en la *gruta* de Dédalo, donde sólo le salen al paso *grotescos* ("grotesco", como luego veremos, deriva de "gruta"): formas fantásticas, erráticas y delirantes, en las que sin embargo *se muestra* el hombre en su anormalidad esencial; imágenes del extravío como la del Hombre-árbol que centra el laberinto trazado en zig-zag del «Infierno musical», árbol hueco que es también un *grotesco*, una *gruta* o cavernosa morada que se tambalea sobre la gélida superficie del vacío infernal.

#### **V.1.9. El horror vacui o la «peste ornamental»**

Terminemos recordando que, si atendemos (aunque no exclusivamente) a los elementos formales, hay que decir que no sólo en el estilo del Bosco, sino en el arte del final de la Edad Media abundan rasgos específicamente *manieristas*. Y no solamente en el arte; también en la vida cotidiana y en las costumbres del siglo XV, sobre todo en el Septentrión europeo, se encuentra lo que Tatarkiewicz no ha tenido ningún reparo en llamar «una estética manierista», que se manifiesta incluso en el gusto por las formas «artificiales y rebuscadas» en la moda del vestido<sup>50</sup>. El gótico tardío evolucionó hacia la exuberancia ornamental del flamígero, un estilo con caracteres propios que no puede considerarse simplemente una explotación decadente de ciertas formas decorativas del gótico anterior, pues, como escribe Marcel Durliat, es un verdadero «movimiento arquitectónico y como tal implica, además de una decoración propia, una cierta concepción del espacio, una manera



original de tratar los volúmenes y de disponer las masas, la búsqueda de ciertos efectos y una distribución particular de luz»<sup>51</sup>. El gusto por sobrecargar, por el lujo y por el preciosismo en los detalles se extiende por esta arquitectura singular. No deja de ser significativo que tanto en Francia como en los Países Bajos los primeros contactos con lo italiano se manifiesten en la apropiación de los elementos decorativos, como grotescos, guirnaldas de frutos o detalles ornamentales de arquitectura clásica. Por su parte, las «forzósidades expresivas» del Norte tuvieron influencia decisiva en el manierismo florentino. Para Hocke es evidente «El influjo de Durero, Schongauer y El Bosco sobre los primeros manieristas toscanos, que a su vez sirvieron de modelo a toda Europa, en Roma, en Fontainebleau, en Madrid y en Praga, en Haarlem y en Munich»<sup>52</sup>. Como es sabido los grabados de Durero inspiraron a Pontormo y anteriormente a su maestro, Andrea de Sarto, y ya Vasari reprochaba a aquél el haber traicionado el «género toscano» en favor del germánico. El Bosco realiza su obra viendo cómo el gusto de la época recarga la catedral de San Juan de 's-Hertogenbosch con una decoración flamígera de una «riqueza inaudita». Por entonces los mismos utensilios domésticos se llenan de formas imitando animales o naves, motivos que se pueden ver, pasadas por el crisol de la fantasía, en las figuraciones bosquianas. Los pintores, siguiendo la moda de la época, "vestían" a sus personajes con prendas extravagantes y ostentosas, no sólo en las obras que trataban temas contemporáneos, sino también en las que representaban escenas de la historia sagrada o de las vidas de los santos. El «culto a la pompa» y «una idealización que deformaba la realidad conscientemente» era reflejo todavía de lo que Panofsky ha descrito como «la inflación de la exageración social» o nostalgia de la nobleza por ese pasado caballeresco que ya no habrá de volver, tan característica del gótico internacional<sup>53</sup>. Los fastuosos y fantásticos trajes de los Reyes Magos de la *Epifanía* del Prado, del Bosco,

participan evidentemente de este gusto, que encontramos asimismos en los atuendos para los Misterios y las representaciones teatrales. Y con los «trajes manieristas», penetraron en el arte del siglo XV las «proporciones, torsiones de los cuerpos y gestos manieristas»<sup>54</sup>. Este arte era "manierista" por la precisión, nitidez y "rigidez" de las figuras; por el decorativismo y la estilización de las formas tomadas de la naturaleza, sobre todo de las proporciones humanas que adoptaban una esbeltez irreal; por el cromatismo antinatural; por el empleo de un colorido irreal de tonos predominantemente fríos y claros, a veces lívidos, adecuado para la expresión dramática, lo mismo en el Bosco que en Pontormo (compárese, por ejemplo, de éste último el *Descendimiento de la Cruz* de Santa Felicità de Florencia, con el *Cristo con la cruz* de Gante); y también, cómo no, por el gusto por la producción de rarezas, por las formas fantásticas y monstruosas y por toda clase de «bizarras invenciones». Desde luego hubo hallazgos de los manieristas propiamente dichos, como ciertas formas de complicación de la composición que introducían ejes desde múltiples ángulos, o el modo como se presionaba y violentaba las figuras para "torcerlas" en su propia gravedad, obligándolas al «contrapposto» para adecuarse a la estrechez espacial, disolocándolas y alargándolas, o a voltearlas en «rizo dinámico» hasta lograr la forma «serpentinata». Pero este estilo convulsivo responde a la misma renuncia que caracteriza a todos los *manierismos*: la «renuncia a la calma y al equilibrio» (Hocke).

Puede hablarse, en fin, de la excesiva *densidad* que suele ser propia de las obras de arte *manieristas* y que parece responder a un agudo *horror vacui*, lo que hace pensar en una profunda conciencia del vacío. No deja de ser significativo que en una época de crisis e incertidumbres como la del Bosco, que marca abruptamente un final y un comienzo históricos, en una época de temores y amenazas suspendidas, irrumpiera como una plaga lo que Hocke llama la «peste

ornamental». ¿Qué profundo temor, qué hondo desasosiego trata de cubrir o llenar este gusto por el adorno, por lo "sobrante", abigarrado y superfluo, esa superabundancia decorativa, densa y prolija, o esas figuras humanas apretadas como en racimos de uvas, sino la angustia misma de la posibilidad del vacío o del vacío como posibilidad? El hombre y el mundo se han vuelto problemáticos; ya no se pueden organizar sencillamente, al modo "clásico", según simples ejes horizontales o verticales, mundanos o trascendentes. Todo se complica infinitamente. El vacío ya no puede ser asimilado, haciendo del espacio, como el arte "clásico", un elemento fundamental de la composición. Se ha roto el equilibrio entre la criatura y Dios, entre el hombre y el mundo, entre lo lleno y lo vacío, entre la figura y el fondo. Figura y fondo llegan incluso a intercambiarse, como en el *Cristo con la cruz* de Gante, donde el espacio ha sido aniquilado y el fondo lo constituyen las cabezas de los sayones, que en su propia "nada" de máscaras grotescas amenazan con asfixiar al Salvador. Paradójicamente, la "densidad" de esta trama (igual que las tramas figurativas sumamente abundantes de las grandes composiciones del Bosco) que parece no querer dejar ningún resquicio a la nada envolvente, no hace sino patentizar ese mismo vacío en el que parecen flotar estas cabezas grotescas: vacío del mundo, que sólo aparece como ilusión y engaño; vacío del hombre, muerto a causa de su propia ignominia; vacío de Dios, que cierra resignado los ojos en lo que parece un alejamiento definitivo de esa humanidad irredenta. Los paralelismos con esa obra típicamente manierista, el *Descendimiento de la Cruz*, de Pontormo, no dejan de ser significativos: también aquí se ha buscado conscientemente no dejar ningún vacío, contorsionando y aumentando innecesariamente el grupo de Marías. Pero fijémonos en esas posturas, en esos gestos, así como en esas grotescas caricaturas de los sayones de la tabla del Bosco: destaca su teatralidad artificiosa, su colorido llamativo e irreal, disonante; en otras

palabras, su nada que se esconde bajo una apariencia de realidad.

## **V.2. *Estética de lo monstruoso***

### **V.2.1. Jalones para una historia de la estética de lo feo**

El gusto por el rodeo, por lo oscuro, por lo críptico, por lo artificial y lo ornamental, que caracteriza sin duda uno los talantes estéticos fundamentales que encontramos en la historia del arte, se ha manifestado en la creación de monstruos y de monstruosidades en el arte de todos los tiempos. Desborda el alcance de esta tesis un estudio del papel del monstruo en el arte, ni siquiera en el ámbito más restringido del arte occidental en general y el medieval en particular, del que existen por otra parte excelentes trabajos<sup>55</sup>. Los monstruos en la mitología; las fuentes clásicas y orientales; los animales monstruosos y su interpretación; la noción de monstruo en las distintas épocas y en los diferentes autores desde Aristóteles a Ambroise Paré, pasando por la concepción cristiana de San Agustín; los problemas teológicos y morales en torno a los monstruos humanos, reales o supuestamente reales (¿tienen alma los monstruos? ¿significa su existencia una limitación al poder de Dios o, por el contrario, son un signo de la omnipotencia y la incomprensibilidad del Creador?); sus causas (teológicas -la gloria o la ira de Dios-; biológicas; ocultas), son todos aspectos que ya han sido suficientemente tratados en otros lugares, a los que remitimos<sup>56</sup>. Aunque posteriormente recojamos algunas de estas consideraciones, sobre todo a la hora de hablar de los «monstruos de Oriente» y las razas fabulosas, nos ocuparemos sólo del monstruo en uno de sus aspectos esenciales en orden a la comprensión de esta figura en el Bosco, a saber: el monstruo como pre-

*sagio*, como anticipo o augurio de un futuro presentado como amenaza.

Puede resultar conveniente, sin embargo, por la importancia que esta figura tiene en la obra de nuestro artista, que tomemos ahora algunos breves apuntes sobre la estética subyacente a esa relevancia singular que el monstruo ha tenido en el arte occidental. Subyace aquí en efecto toda una estética de lo feo, quizás no suficientemente estudiada y a la espera todavía de una investigación lo bastante exhaustiva como para extraer de ella, o al menos intuir, todas sus consecuencias. Generalmente al abordar la categoría de lo feo, que hoy día nadie discute ya como categoría estética de pleno derecho, se comienza tomando como referencia la idea clásica de belleza. Así lo hace Remo Bodei, posiblemente uno de los hombres que más saben actualmente de esta estética de lo feo<sup>57</sup>, el cual toma como punto de partida la «trinidad filosófica: bello-verdadero-bueno». ¿Dónde radica lo feo? Para Platón evidentemente en el error, en el engaño; lo feo no tiene realidad positiva alguna: en cuanto falta o carencia de belleza, no es sino una sombra, un no-ser. Esta concepción llegará a Ficino y al arte del Renacimiento a través de Plotino. Significativamente, cuando el arte renacentista se propone recuperar (transformándolos) los modelos "clásicos" de la figura y el espacio, Alberti considerará lo feo como un error de perspectiva. Pero también con los griegos lo feo toma un carácter decididamente moral: la vida buena, la vida justa, debe poder ser comparable a las proporciones de una estatua clásica (la cabeza humana ha de medir 1/8 del total). La geometría, la armonía, la medida, la proporción, el orden: he aquí la medida no sólo de la belleza y de la verdad, sino asimismo del bien. La desmesura, ya sea por exceso o por defecto, es lo que cae fuera del exacto punto de la virtud, del «término medio», dirá Aristóteles. De esta forma, lo feo, lo *monstruoso* (lo que se sale de la norma, de la medida) aparece desde el comienzo vinculado al mal, y no dejará de ser significativo ver cómo el pensamiento y el arte cristianos se servirán

de estos conceptos para representar las potencias malignas. No siempre, sin embargo. No obstante la idea de belleza como armonía, simetría y proporción, junto a las categorías de claridad y necesidad, continuará siendo un punto de referencia básico en los siglos posteriores (que alcanzará posiblemente su máxima expresión en los siglos medievales con la estética de Chartres o «estética del *Timeo*), la ambivalencia y la potencia propias de la categoría de lo feo va a hacer que la Edad Media se apropie de ella con unos fines inesperados.

Ya en los primeros siglos la alta Edad Media asimilará una estética que podemos llamar *manierista*, la llamada estética hispérica, surgida del contacto del latín y el arte romano tardío con los gustos y las lenguas "bárbaros" (asianos o africanos, escitas, sármatas, celtas y germanos). Una estética que se caracteriza por el gusto por el adorno y el artificio, frente al estilo imitativo clásico; que propone la oscuridad o el hermetismo como ideal, frente a la simplicidad y la claridad clásicas. La afición de autores como Virgilio el Gramático por los criptogramas y por las sentencias enigmáticas; «a lo enorme y excesivo, a lo gigantesco, lo monstruoso y lo exagerado, lo desmesurado», ese gusto que Quintiliano había rechazado como decadente y anticlásico por «la acumulación de epítetos, la perífrasis o circonlución y el esoterismo o el enigma»<sup>58</sup>, encuentra su correlato en el afán del arte hispérico por lo decorativo y monstruoso que tendrá su continuación en esa estética "barroca" del arte de las gárgolas y los seres fantásticos hasta finales de la Edad Media. Metaforismo oscuro y complejo en la literatura que en el arte revestirá la forma de un metamorfismo promiscuo e incesante. ¿Por qué este hermetismo, aunque sea de base alegórica? Lo oscuro merece alabanza, explica Virgilio el Gramático, no sólo porque crea hermosura, sino porque el sabio procura velar su pensamiento para salvarlo de la estulticia de la masa y porque -y ésta es la razón más importante- no es posible expresarlo de otro modo más que

ocultándolo<sup>59</sup>. Únicamente lo misterioso en cuanto misterioso, lo enigmático, produce el «estremecimiento» buscado. Hay mucho en la estética hispérica del gusto del arte oriental -por ejemplo, del tapiz- por el revestimiento y por la variedad infinita, por lo sorprendente y prodigioso, por «el juego por sí mismo», como observa Edgar de Bruyne. No ha de extrañarnos por consiguiente que el artista hispérico yuxtaponga los seres más heteróclitos y los motivos más "grotescos", como ramas que se transforman en serpientes y de las que brotan las más extrañas criaturas. La afición a los *portenta verborum* y a todo lenguaje prodigioso al que se refería ya San Jerónimo, se traduce aquí en la admiración por las formas fantásticas y los más asombrosos monstruos, que «prefiguran el mundo gesticulante de la Edad Media». Por descontado que estas figuras ficticias de la ocultación, que adquieren no obstante realidad en la imaginación de los hombres medievales, no podían habitar sino lugares ocultos, extremos, en los confines del mundo conocido. Así, por ejemplo, leemos en la "enciclopedia" de los monstruos más famosa, el *Liber monstrorum de diversis generibus*, escrito posiblemente por un irlandés o anglosajón del siglo VII o VIII:

Me has preguntado -dice el autor al personaje que dedica su libro- sobre los lugares ocultos del orbe terrestre y me pediste qué es lo que hay que creer de todos estos monstruos diversos que se dicen crecidos en los confines del mundo, en los desiertos, las islas, las cavernas de las montañas más apartadas.<sup>60</sup>

Después nos ocuparemos de estos «monstruos de Oriente» como figuras del espacio visionario. Nos basta ahora con comprobar cómo el mundo medieval va a recoger la categoría estética de lo feo bajo la forma de lo desmesurado, lo disarmónico, lo monstruoso o deforme. Y aunque generalmente la desproporción formal pasó a ser uno de los atributos de lo maligno o demoníaco (de acuerdo con el principio muy medieval según el cual a un espíritu malo o perverso sólo le puede convenir un cuerpo feo o contrahecho), no siempre fue así, como hemos

señalado. Desde luego, en el arte cristiano, las figuras del dolor y el sufrimiento no respondían al ideal clásico; ni tampoco esas colecciones morales de monstruos y animales más o menos fantásticos que fueron los Bestiarios. Para Bodei, que señala esta recuperación de lo feo por parte de la Edad Media, nadie teorizó entonces sobre ello ni existe nada que se parezca a una estética de lo feo. No podemos menos, sin embargo, de disentir esta vez del filósofo italiano sobre esta cuestión. Creemos que la estética de los victorinos se acerca mucho a lo que podríamos considerar una primera estética de lo feo. El punto de partida de la misma es la doctrina fundamental del neoplatonismo medieval: el mundo visible no es más que un signo del invisible y perfecto. Ahora bien, lo Infinito supera toda forma determinada; luego ninguna forma finita sirve por sí sola para alcanzar la intuición de la Belleza absoluta. La Belleza en sí «se define en última instancia por la unidad en la diversidad o, si se quiere, por la reducción a la unidad de lo múltiple»<sup>61</sup>. Tal es la doctrina que formula al comienzo de la Edad Media Juan Escoto, que sigue en ella a San Agustín y al Pseudo-Dionisio y que volveremos a encontrar en Nicolás de Cusa al declinar la Edad Media. Dicha doctrina evidentemente respondía a una pregunta: ¿cómo Dios, infinitamente bueno, puede permitir que su obra encierre el mal y la fealdad? La respuesta no podía ser otra: no podemos considerar «la tiniebla pura sin la luz, ni la parte aislada del todo. Lo que puede parecer feo al considerarlo aisladamente, adquiere en el conjunto el mismo valor que una discordancia aislada de una bella sinfonía»<sup>62</sup>. En este sentido se dirigía la explicación agustiniana al problema teológico que planteaba la existencia de los monstruos biológicos y las supuestas razas monstruosas de hombres que vivían en las antípodas. Con todo, aunque la Belleza infinita se haya reconocido en el conjunto o unión de los contrarios, siempre podremos preguntarnos qué despierta mejor la imagen y la nostalgia de la divinidad, si lo bello o lo feo. ¿Dónde



se transparenta mejor lo invisible? ¿en la belleza sensible? Mucho antes que los románticos, Hugo de San Victor -y después Vicente de Beauvais- afirma que «la contemplación delectable de la belleza sensible debe despertar en nosotros el deseo incomprensible de lo infinito»<sup>63</sup>. Ahora bien, se despierta mejor el deseo de lo inefable infinito por lo feo que por lo bello, resultando así la fealdad más bella que la belleza misma. «Ésta, de hecho, nos encadena al mundo sensible y apaga en nosotros el deseo de la belleza perfecta; aquél nos libera de la gracia pasajera dándonos la nostalgia del ideal al que aspira, sin alcanzarlo»<sup>64</sup>. Puesto que ninguna forma puede concretar la Belleza infinita, por definición inagotable, lo feo nos obliga a desearla, pues contemplando lo feo no es posible detenerse allí. De Bruyne llama la atención sobre la sorprendente semejanza entre esta doctrina que afirma el dinamismo de lo feo frente a las formas bellas, y la ironía y la estética del Romanticismo. De ahí que, frente a San Bernardo y la estética de la austeridad, Hugo reivindique en el arte las formas monstruosas, raras o exóticas, todo ese universo de maravillas de la Edad Media fantástica en el que la imaginación juega un papel fundamental. Es más: sólo la imaginación -dice Ricardo de San Victor- puede servir de guía a la razón y elevar al hombre a una visión superior. En efecto, «Cuando la experiencia sensible nos ofrece percepciones en las que creemos descubrir algunos trazos característicos de la realidad espiritual, completamos por la imaginación esta lejana pintura de lo sobrenatural»<sup>65</sup>. Si Dios como realidad infinita se refleja hasta el infinito en la variedad infinita de las cosas incompletas y complementarias, parece necesario que las imágenes se multipliquen y yuxtapongan, y, mediante analogías y oposiciones, provoquen la intuición de lo invisible en la «móvil heterogeneidad» de las imágenes en la fantasía. Tal es el fundamento del alegorismo de Ricardo de San Victor; tal es asimismo el modo en que el místico, sirviéndose de las imágenes de los *Lapidarios* y los

*Bestiarios*, espiritualizan el mundo sensible «al henchir la imaginación»<sup>66</sup>.

Señalemos por nuestra parte que este dinamismo de las imágenes en el que se apoya la estética de lo feo de los victorinos, está generada, no hay que olvidarlo, por el deseo. No otra cosa es lo que se pone de manifiesto en la figura del monstruo, que no es en este sentido sino el revestimiento sensible de un deseo, o lo que es lo mismo, de una ausencia. Ausencia, como la de la huella o señal, que constituye el aspecto esencial del monstruo como pre-sagio. Ahora bien, en una época como la del Bosco en la que va a decaer el alegorismo, el cual desciende de lo espiritual a lo sensible; en una época en la que la imagen va a aparecer liberada de la presencia del texto sagrado que le daba sentido eterno, dicha ausencia como diferimiento de sentido se convierte en vacío de sentido: la imagen queda abandonada a sí misma y a su propia locura; queda, decíamos con Foucault, «libre para el onirismo». Son los tiempos del «cenit imaginario» de Europa y del estallido de los monstruos; estética nórdica del abismo y la melancolía inseparable en nuestro pintor de la emergencia desgarrada de la subjetividad.

Con la traducción del *Tratado de lo sublime* y el manierismo el arte se va a apartar cada vez más de los modelos clásicos basados en la belleza medida. El famoso tratado del Pseudo-Longinos sobre lo sublime (escrito probablemente por un retórico del siglo I d.C.) se apoya en la idea de la infinitud del alma y su infinito deseo: erótica de lo desmesurado o del «amor insaciable por todo lo que es más grande y más divino que nosotros mismos», que no logrará expresarse «en el razonable guardar medida, pero sí en una pasión de locura vehemente, divina»<sup>67</sup>. Tal es el poder de la pasión sublime que nos saca fuera de nosotros mismos -de nuestros límites- en una especie de éxtasis que nos arrebató (*Tratado de lo sublime*, I, 4) que tanto recuerda el entusiasmo platónico y el *pathos* del hombre excepcional del *Problema*

XXX,1 propenso a la melancolía. Pues este anhelo enajenante del alma que busca su propia infinitud en el espejo de lo sublime, puede hacer que el alma se pierda: no otra será la experiencia de la melancolía, la experiencia de esos artistas *saturninos* que, movidos por la *pasión divina*, trataron de transferir a la obra creada (que no era tenida por tanto como una mera copia de la naturaleza, considerada ahora inferior al arte mismo) el sublime prototipo (*idea*) de belleza que subyace en su interior, pero que no se encontraron sino con tentativas siempre problemáticas. Miguel Ángel criticaba a Durero su doctrina de las proporciones y en general todos los intentos que había emprendido el arte «para racionalizar la representación artística sobre una base científica y matemática»<sup>68</sup>, pero tanto el *divino* artista como el autor de *Melancolía I* expresaban una misma y única melancolía, una misma experiencia de frustración: la de la eterna insatisfacción del artista que choca una y otra vez contra sus propios límites. Fue precisamente el deseo siempre irrealizable de sobreponerse a estos límites lo que llevó a los manieristas y a los barrocos a rebelarse (según el principio de Giordano Bruno de que hay tantas reglas como artistas) contra toda regla fija y en especial contra las reglas matemáticas universalmente válidas, cuestionando incluso -escribe Panofsky- «la absoluta capacidad normativa de las impresiones naturales», «de tal forma que no son raras las figuras de diez y más cabezas, y las formas se pliegan y se contorsionan -figuras en "S"- como si no tuvieran huesos ni articulaciones; del mismo modo que este arte abandona las representaciones claras, basadas en el concepto de la perspectiva racional de la época áurea, por esa peculiar manera de componer, que de forma casi medieval comprime todas las figuras en un solo plano "intolerablemente abarrotado"»<sup>69</sup>. Virage por tanto del arte hacia lo feo y la fantasía frente a los valores clásicos de belleza y objetividad; hacia lo feo, sin embargo, que no nace sino de esa inigualable tensión de los *manieristas* entre la «*invenzione*» o «mirada

interior» y el contacto con el mundo "real"; que no se nutre sino del conflicto permanente de una interioridad con lo incontrolable "que viene de fuera": el destino, el tiempo, la muerte. Tensión y esfuerzo que Lessing hallará magníficamente expresados en el escorzo sublime del grupo del *Laocoonte*. Aunque todavía para Lessing «la fealdad no debería, conforme a su naturaleza, ser objeto de la poesía», recuerda que poetas como Homero la han utilizado a menudo, no por sí misma, desde luego, sino como contraste con lo bello y para expresar sentimientos complejos como el de lo ridículo y el de lo terrible<sup>70</sup>. Ahora bien, según este autor lo feo es menos feo en la poesía que en la pintura, pues mientras en aquélla «la fealdad de las formas pierde casi todo su efecto repelente [...] por medio del cambio de sus partes coexistentes en sucesivas», «en la pintura la fealdad tiene toda su potencia acumulada y obra con no menos vigor que en la naturaleza»<sup>71</sup>. De ahí que sólo en la poesía, donde -por así decir- la fealdad puede llegar a redimirse de sí misma, sea posible la representación artística de lo feo.

El peligro y el dolor son para Burke fuentes de lo sublime: esto es, «todo lo que es de algún modo terrible o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror», provoca en nosotros la «emoción» de lo sublime<sup>72</sup>. Ahora bien, no provoca terror en nosotros lo que ya está presente sino lo que puede venir, lo que sólo se da como amenaza, como peligro, y, en última instancia, como peligro absoluto. Lo sublime se vincula así con Burke a la idea de la muerte: lo que más nos espanta del dolor es que sea éste «un emisario del rey de los terrores»<sup>73</sup>. Naturalmente sobre la muerte «nadie puede formarse ideas claras»: como máxima ocultación, sólo puede revestirse de figuras oscuras, ¿y feas? «Imagino la fealdad suficientemente compatible con una idea de lo sublime», siempre, claro está -aclara Burke- que la fealdad «estuviera unida a cualidades como las que excitan un fuerte terror»<sup>74</sup>. De esta manera, esa figura de la ausencia

que es «el rey de los terrores» únicamente puede evidenciarse «mediante una oscuridad acertada». Así, en la descripción que hace Milton de la muerte «todo es oscuro, incierto, confuso, terrible y sublime hasta el máximo grado». La figura de la muerte no puede menos por tanto que ser la de un horrible monstruo<sup>75</sup>. La "estancia" de la muerte sólo puede ser *a-ludida* mediante figuras de la desolación y el ocultamiento; tales son los «oscuros valles de tristeza» que veremos como una constante en la literatura medieval de *visiones* o del más allá; tales los "escondites" de la muerte que observaremos reiteradamente en el Bosco y que Milton, citado nuevamente por Burke, evoca en esas «rocas, cavernas, lagos, pantanos, ciénagas, antros, y sombras de muerte;/ un universo de muerte».

Los románticos, «atraídos por el abismo», no entenderán el placer estético sino mezclado con el dolor, «el placer negativo» (pues lo sublime no es tal que podamos unirnos a él «con encanto», «siendo el espíritu, no sólo atraído por el objeto, sino sucesivamente también siempre rechazado por él»), había escrito en la *Crítica del Juicio* ese precursor del romanticismo por tantos conceptos que fue Kant. De hecho, para el gran filósofo alemán es el melancólico -cuyos sentimientos, observaba ya en *Lo bello y lo sublime*, «acabarían en esta tristeza más fácilmente que los de otros»- quien «tiene principalmente *sensibilidad para lo sublime*. Aun la belleza, a la cual es igualmente sensible, no le encanta tan sólo sino que, llenándole de *asombro*, le conmueve»<sup>76</sup>. Ahora bien, lo que nos conmueve no es, según Kant, una forma determinada (finita) de la naturaleza ni la naturaleza misma, aunque sean las manifestaciones más colosales y terribles de ésta la que susciten el sentimiento de lo sublime; lo que nos conmueve y nos sobrecoge de pasmo y admiración, lo verdaderamente *sublime* es lo «*absolutamente grande*», «lo que -precisa en la *Crítica del Juicio*-, sólo porque se puede pensar, demuestra una facultad del espíritu que supera toda medida de los sentidos»<sup>77</sup>. Una tormenta en

mitad de la noche o las enormes y caóticas masas montañosas nos conmueven porque despierta en nosotros, «por encima de toda medida sensible», la idea de la infinitud del espíritu.

Sin embargo, la estética idealista posterior a Kant sigue estando dominada por la categoría de lo bello, y cuando considera lo feo lo hace como una determinación dialéctica de lo bello. Así, para Weisse<sup>78</sup>, la belleza ideal o universal no puede realizarse sino en manifestaciones particulares y finitas; de ahí que lo feo entraría en el campo de la estética «por su capacidad de posibilitar la perfectibilidad estética». Otro filósofo de la escuela hegeliana, Karl Rosenkranz, autor de la primera obra dedicada exclusivamente a la *Estética de lo feo* (1853), se pregunta «¿Cómo es posible entonces que el arte, cuyo fin sólo ha de ser lo bello, llegue a construir lo feo?». Su respuesta no se deja esperar: el arte, que no puede prescindir del elemento sensible, busca expresar la idea de Belleza en su totalidad. Ahora bien,

Si el arte quiere sacar a la luz la idea de un modo que no sea unilateral, no puede prescindir de lo feo. Los puros ideales nos imponen el momento más puro de lo bello, el momento positivo. Pero si la naturaleza y el espíritu han de expresarse en toda su dramática profundidad, lo feo natural, el mal y lo demoníaco no pueden faltar.<sup>79</sup>

Luego viene a decir, sin embargo, que este aspecto dramático e insondable no tiene realidad propia sino en cuanto que está referido a lo bello e ideal. Lo feo en cuanto tal carece de autonomía estética, por lo que considerado aisladamente, «no puede convertirse en objeto directo y exclusivo del arte»<sup>80</sup>. Lo bello ideal se desarrolla en un primer momento positivamente como bello; en un segundo momento negativamente como feo, y en un tercer y definitivo momento como cómico. El arte acepta lo feo «no sólo para una comprensión completa del mundo, sino sobre todo para convertir una acción en trágica o en cómica»; de modo que lo feo debe ser conservado por el arte en toda la «aspereza de su desorden», pero «debe hacerlo con la misma

idealidad con la que trata lo bello», esto es, haciendo desaparecer lo «inesencial», lo «indeterminado»<sup>81</sup>. Ahora bien, ¿no se suprime así la "esencia" perturbadora de lo feo, lo que no es posible idealizar, lo inesencial e indeterminado? ¿no se destruye de esta manera lo feo en su especificidad más propia e intranquilizadora al incardinarlo como momento de una «totalidad armónica», sometiéndolo de esta forma a «las leyes de la simetría y la armonía que en su forma más específica él vulnera»<sup>82</sup>.

La *Estética de lo feo* de Rosenkranz, aunque en realidad formaba parte de un proyecto truncado más ambicioso que incluía un tratado sobre los otros dos momentos, el de lo bello propiamente dicho y el de lo cómico, tiene el indudable mérito de ser la primera obra consagrada a esta categoría, asumiendo la representación artística de lo feo. Sin embargo, esta asunción será todavía parcial, pues en ningún momento se considera lo feo como un elemento esencial y por tanto inseparable del arte. No podremos entender, empero, el arte del siglo de Picasso, sin remitirnos a dicha categoría. Es más, nos dirá Adorno, el arte sólo es tal en la medida que incorpora lo feo, no ya como la negación dialéctica que lo bello necesita para superarse a sí mismo, sino como elemento subversivo y perturbador que muestra la fealdad o el horror del mundo que nos rodea, poniendo de manifiesto las amenazas *rechazadas* (también en el sentido freudiano) por el universo simbólico de la sociedad. Lo feo aparece, pues, con una función de denuncia "social".

El arte tiene que convertir en uno de sus temas lo feo y proscrito: pero no para integrarlo, para suavizarlo o para reconciliarse con su existencia por medio del humor, más repulsivo aquí que cualquier repulsión. Tiene que apropiarse lo feo para denunciar en ello a un mundo que lo crea y lo reproduce a su propia imagen, aunque sigue fomentando la posibilidad de lo afirmativo como complicidad con el envilecimiento, fácilmente cambiada en simpatía por lo envilecido.<sup>83</sup>

Si bien el arte -como cualquier manifestación cultural humana- se ha esforzado por plasmar el horror en formas "acogedoras", por retener

«cuanto de destructor y de disgregador» encuentra en torno suyo transfigurándolo hasta llevar a la bella unidad a «lo plural y destructivo», «La crueldad que hoy alza su cabeza en el arte es el reconocimiento de esa importante verdad de que ante la prevalencia de la realidad el arte ya no puede confiar *a priori* en transformar el miedo en una forma bella»<sup>84</sup>. Siempre anida en toda obra de arte verdadera, por «eternizada» que parezca estar en su belleza "neutral", algo que nos inquieta: «cierta dureza», algo inasimilable y deforme «procedente de su materia» que se resiste a todas nuestras categorías confortadoras<sup>85</sup>. El arte de nuestro tiempo, fundamentalmente desintegrador (esa «suma de destrucciones» en la que se ha convertido la faz del hombre y la imagen del mundo), nos intranquiliza por lo que supone de cercanía con «lo abismal». Tal es el «arte conflictual», «vestido de negro» («monstruoso como el rostro de nuestro tiempo»), al que se refiere, siguiendo al maestro alemán, Remo Bodei, para quien,

El arte no es «racional», sino algo que da que pensar, pone en acción el aqueronte, el fuego infernal, reconstruye las experiencias excesivas, inagotables. En este sentido, lo siniestro es uno de los elementos del «exceso» que el arte debe elaborar.<sup>86</sup>

### V.2.2. Lo feo y lo grotesco

Mas no sólo el arte moderno es perturbador y nos pone en las proximidades de la alteridad radical. Encontramos también en toda su profundidad ese arte de lo feo en otras épocas de "rostro" tan monstruoso como la nuestra. Épocas como la de nuestro artista en las que el monstruo parece haber alcanzado el "cénit" imaginario. Es verdad que a veces, como escribe Adorno,

Los monstruos, las extrañas figuras y los imaginarios animales arcaicos tienen algo de humano. Por medio de ellos, trata el arte de suaviza, por sus imitaciones, lo realmente horrible que hay en la naturaleza. Aun en esas figuras, confusas mezclas de



rasgos naturales, hay un principio ordenador racional mientras que la historia de la naturaleza no ha dejado sobrevivir a tales formaciones híbridas. Son horribles porque muestran lo débil que es el esfuerzo humano por reunirlos en unidad, pero no llegan a ser caóticos: hay orden en ellos, en medio de una amenaza de desorden.<sup>87</sup>

¿Qué ocurre, sin embargo, cuando estos monstruos que en la última Edad Media aparecen con la "cara" del diablo, dejan de ser reconocibles en su forma humana? Los monstruos y demonios del Bosco carecen a menudo, aun cuando mantengan rasgos humanos (lo que acrecienta nuestra desazón), del aspecto antropomorfo o zoomorfo en el que todavía encontraríamos señales del orden humano o natural. Son auténticos engendros imposibles producto de los más absurdos acoplamientos, que la fantasía ha transformado en todos promiscuos, caóticos y, sin embargo, extremadamente vivos. Si observamos, por ejemplo, la caterva de formas monstruosas que parecen surgir por generación espontánea en la ciénaga infernal del panel central de las *Tentaciones* de Lisboa, comprobamos que nada aquí permanece idéntico a sí mismo; que nada por tanto es bello en el sentido idealista de «lo que representa perfectamente su conceptos»: por el contrario, en estas criaturas anfibias, simiescas, no es perceptible un género en «los eslabones intermedios de los diversos reinos naturales». No otra es la definición de lo feo aislado, de lo feo que no se redime a sí mismo como momento de un proceso dialéctico, que hallamos, por ejemplo, en Vischer<sup>88</sup>. Tal es la desosegante fealdad que no se disuelve en lo cómico y que repudiarán los autores de la escuela hegeliana. Ante esos seres híbridos, fronterizos, proteicos que nos encontramos en los universos fantásticos del Bosco y que no se ajustan al concepto de mineral, vegetal, animal o humano, nos topamos siempre con el «displacer» de lo feo, esto es, con «algo contradictorio».

Vemos -escribe Rosenkranz- que las formas feas se generan en los eslabones de paso del reino animal, porque en ellos se anuncia cierta contradicción, una oscilación, también en la forma, entre los diversos tipos. Por ejemplo, muchos anfibios son feos porque al mismo tiempo son animales terrestres y

Mas no sólo en el paso de estos eslabones "inferiores" se produce la fealdad. La criatura semihumana, el "salvaje" (en el que veremos luego la "figura del otro"), el loco, el tullido, el enfermo, el criminal -figuras todas de la galería de marginales *saturninos* del Bosco-, con las consiguientes «estigmatizaciones fisionómicas», son todos *feos* en el sentido más profundo e inquietante de la palabra, pues en ellos -antes que en esos enjambres de híbridos minero-vegetales- aún *nos miramos*, pero lo hacemos en «el espejo del otro» que también somos y en el que nos negamos a reconocernos: lo que más nos intranquiliza es precisamente que esos *monstruos* «tienen algo de humano», lo cual no los "suaviza" en absoluto ni introduce un orden racional aparente en el "caos" que encarnan, como piensa Adorno, sino que por el contrario advertimos en ellos la verdadera «amenaza de desorden» y radical inestabilidad. Todavía encontramos en efecto rasgos humanos en el más feo y horrible de los monstruos bosquianos: el Hombre-árbol, figura de la locura y del horror, o -por utilizar la expresión de Ronsenkranz- «una contradicción en sí mismo» que revela «la ruptura del sentimiento de sí en la vacuidad y la desconexión de su pathos». Figura *demoníaca* que, como el mismo diablo, «no puede crear nada aparte del monstruoso milagro de su "sí-no", de su absoluta contradicción»<sup>90</sup>. Pocas figuras como la del Hombre-árbol son, en efecto, tan horrendas. Lo horrendo es uno de los aspectos esenciales de lo *grotesco*, en el sentido que luego definiremos<sup>91</sup>. Será suficiente por ahora con unas someras indicaciones. *Grotesca* es la figura del Hombre-árbol, fruto del acoplamiento imposible de seres incompatibles; pero *grotesca* es sobre todo la mirada nerviosa no exenta de sarcasmo del monstruo, mirada que, como la de Medusa, esconde los ojos vacíos y desalmados de la muerte. *Grotesco* es lo insensato, lo absurdo, lo sinsentido, todo aquello que para Rosenkranz constituye el aspecto abstracto, «ideal» de lo horrendo<sup>92</sup>. *Grotesco* es

lo feo inasimilable, lo irreductible que -como el monstruo o el portento- no puede ser concebido por el intelecto. *Grotesco* es el mundo que no encuentra otra verdad que la verdad del sueño, de la locura y del delirio que «concede el centro al absurdo». *Grotesco* es el sufrimiento por el sufrimiento, «la pena de la pena». *Grotesco*, en fin, es la sonrisa escéptica y sin consuelo de quien, como el artista (el Hombre-árbol) que se ha visto en el espejo monstruoso de sí mismo, no puede ya creer sino en la *verdad del infierno*, o lo que es lo mismo, en el *abismo del absurdo*. Es posible que, a ciertos niveles más o menos superficiales, la obra del Bosco -vasta y abierta en lo horizontal, densa y profunda en la vertical del sentido- admita interpretaciones didácticas y morales; pero llega un punto en el que en las "veleidosas" figuras ya no se transluce el brillo de la idea, en el que en los miembros fragmentados, en los absurdos intrincados, la razón ya no se ilumina a sí misma; entonces, cuando ni siquiera aparece Dios o la razón como posibilidad, nos topamos con la horrenda alteridad de lo grotesco.

### **V.3. Conclusión: el Árbol-hueco o la tentación del vacío**

#### **V.3.1. Un artista crepuscular**

El Bosco no nos dejó cartas ni diarios. Todo lo que digamos acerca de su personalidad, de su concepción del mundo o de su conciencia de sí, debe inferirse de su obra. Ahora bien, a la luz de ésta, ¿podemos concluir que nuestro pintor es un claro precursor de ese temperamento artístico moderno, de ese artista introvertido y "melancólico" que, de un modo siempre único e irrepetible, reúne lo esencial de los rasgos que definen lo que hemos denominado, quizá con

etiqueta demasiado cómoda, *manierista*? El riesgo no es poco, y es posible que nos equivoquemos; pero al menos estamos persuadidos de una cosa: que no puede verse ya al Bosco, a menos que se dejen sin explicar los rasgos más específicos de su compleja obra, como un mero epígono del arte de la Edad Media. Sin duda la pintura bosquiana tiene sus raíces en un pasado inmediato que todavía es gótico y que aún pervive, sobre todo en el norte de Europa. De hecho, puede considerarse la obra del pintor de s'Hertogenbosch como una gran síntesis, una síntesis personal y genial de las preocupaciones del hombre de la última Edad Media. Pero es precisamente este carácter postrero el que confiere a la época un talante propio, una tensión sin precedentes que va a conmover a las mentes europeas, preparándolas para la irrupción violenta de un nuevo comienzo histórico.

El Bosco fue uno de los intérpretes más lúcidos de estos momentos críticos. El significado de su obra puede compararse, si se nos permite el símil, con la acción del arco y la flecha, imagen por lo demás harto frecuente como hemos visto en la iconografía bosquiana. El arco lo forma un material que es todavía, en lo esencial, gótico, medieval. La crisis histórica tensa la cuerda; tensión insoportable que lanza la flecha hacia las oscuras e ignotas regiones del futuro. La saeta -como la saeta de la muerte- tiene las señales de la incertidumbre absoluta, del peligro sin fin: las huellas de la defunción de un mundo, de una "forma" y un estilo de hombre y de vida. Por un momento sobrevuela el vacío -experiencia del abismo-; pero esta experiencia de la muerte de un mundo es generadora: finalmente la flecha salva el precipicio entre las dos orillas, entre los dos mundos, aquél que está dejando de ser, y éste que todavía no es. Probablemente el arquero no puede seguirla con la vista y la flecha se pierde en la bruma de la campiña brabantina; pero la tensión de la cuerda era muy grande y el impulso demasiado fuerte, de manera que la flecha salió disparada a gran altura. Es posible que el Bosco ni

siquiera fuera consciente de que la flecha se clavaba en suelo extraño, en una tierra desconocida que apenas había comenzado a existir: el bosque laberíntico y tortuoso de la modernidad en ciernes.

El Bosco aprendió de los iluminadores medievales; aprendió de las maravillosas tallas de las sillerías de los coros, tan ricas en formas fantásticas y monstruosas. Sin embargo, el mérito del pintor de 's-Hertogenbosch no se limita a trasladar a la pintura de caballete los temas que por la misma época las hábiles manos de artistas y menestrales esculpían en las misericordias de los coros. Muchas de las figuras de su "bestiario infernal" son únicas y no tienen parangón en la imaginería de su tiempo: la desgarradora expresión de los monstruos que atormentan el alma humana y que nacen de las ruinas de ésta; los extraños suplicios del infierno (recuérdense los instrumentos musicales del «Infierno musical»), que son sustituidos, quizás por primera vez con completa lucidez, por los tormentos de su conciencia *personal*; imágenes tremendas como la del Hombre-árbol, que nos ha servido de hilo conductor a lo largo del capítulo, no se explican por ningún antecedente de la época. La sonrisa escéptica del monstruo-autorretrato, cuya expresión cínica y sarcástica no oculta una profunda y desesperada melancolía, revela una experiencia individual: la experiencia del infierno como condición esencial de la vida humana; la experiencia del vacío como la ausencia eterna de Dios: el vislumbre de la muerte sin fin ¿Ironía mordaz y cruel ante un mundo que se descubre en su trágica nihilidad? Es la misma sonrisa triste y escéptica, no exenta de malicia, del viejo del autorretrato de Arras. Probablemente por la misma época, el vagabundo del *Hijo Pródigo* expresa en sus rasgos más descarnados, esta vez sin el refugio de la ironía, la melancolía de los hijos de Saturno: la melancolía del errar extraviado de quien no tiene morada en esta tierra ni en ninguna otra, del que vagabundea sin lugar fijo y seguro, como el buhonero del *Carro*

de heno, solo con su propio camino. Pero es el rostro del Hombre-árbol el que manifiesta, mejor que ningún otro, la inquietante verdad que se oculta en esa sonrisa reservada de quien guarda un terrible secreto, la "verdad del infierno" (o sea, la ocultación permanente de la verdad, la no-verdad) que hace patente la mirada visionaria del artista. Este descenso *ad inferos* que es la experiencia de la obra bosquiana sólo fue posible en una época crítica de profundo desarraigo religioso: el creciente descrédito de los representantes de Dios en la tierra hacía cada vez más difíciles las respuestas teológicas; todavía era pronto para que se constituyeran otros «núcleos duros», otros centros instauradores de sentido: no había cobrado aún fuerza histórica esa nueva manera de vivir el cristianismo que es la Reforma, y todavía no era viable la construcción racionalista de la subjetividad moderna como instancia legitimadora y criterio de certeza. La obra excepcional y en extremo lúcida del Bosco expresa, quizás mejor que ninguna otra, la grieta entre dos mundos; como personaje melancólico que está acodado en el borde de ese tronco hueco que es el Hombre-árbol, se asoma a esta falla epocal que separa, con la profundidad de un abismo, el teocéntrico y agónico Medievo de los nuevos tiempos que ya se anuncian y que van a erigir al Sujeto como nuevo centro. Pero, ¿qué sucede mientras éstos germinan, cuando ha decaído la fe en el viejo mundo? Nada aparece, a no ser la nada misma, la propia "desaparición" del mundo, el vacío en el que no arraiga ya ningún valor permanente.

El mundo, como el alma humana, es percibido en sus escombros por la mirada visionaria del Bosco. Quizás nadie como él ha visto fragmentarse la faz del mundo, en la sospecha de que ya no es posible confiarse a "un afuera" que nos proporcione los asideros estables y duraderos sobre los que poder fundar una existencia más sólida. El *afuera* sólo aparece en sus bordes inhumanos colindantes con el vacío, como amenaza de disolución. La aparente solidez del mundo se disuelve

en instantes o fragmentos fugitivos que no nos es posible retener. El ser se torna poroso, lleno de "agujeros de nada", huecos o vacíos que deja el acontecer inconsecuente. Algo nuevo surge, como escribe Walter Benjamin a propósito de la experiencia melancólica, algo que sin embargo siempre ha estado ahí: «un mundo vacío»<sup>93</sup>. La melancolía surge de las profundidades del mundo contingente de la criatura; ahora bien, sin Dios, esta contingencia se confunde con la experiencia del infierno, el desierto sin límites del «Espíritu de la Tristeza».

### **V.3.2. La melancolía, el tiempo y lo demoníaco**

Este melancólico que vive la angustia del tiempo como imposible «unidad de vivencias», «arrojado -escribe Carlos Gurméndez- a la corriente de la temporalidad inmediata y fugaz, puede perder la conciencia de su propia realidad, que es la que une los instantes dispersos en una concreta actualidad»<sup>94</sup>. Este hombre, que ya no vive la existencia como una unidad temporal, ve -en ese diálogo personal con la muerte que caracteriza al saturnino- cómo la nada se cuela por entre los distintos instantes de su vida, sin que la conciencia pueda estar ya presente para unirlos en una continuidad vivencial. Este hombre ha perdido la conexión con el pasado: «lo que ha sido se desvaneció por completo»; su recuerdo es «como una acumulación de escombros que no configuran un sentido»; no encuentra tampoco en el presente más que fragmentos inconexos de "ahoras", y el futuro se le presenta sólo como amenaza imprevisible, «la incertidumbre de lo que puede advenir»: la angustia como la «posibilidad en sí misma»<sup>95</sup>.

Lo posible entra esencialmente dentro del ámbito de lo futuro. El diagnóstico de Kierkegaard a este respecto sigue siendo certero:

Lo posible corresponde por completo al futuro, y lo futuro es para el tiempo lo posible. A ambas cosas corresponde en la vida individual la angustia. De ahí que con lenguaje exacto y correcto se enlace la angustia con el futuro.<sup>96</sup>

Habla Eugène Minkowski, el psiquiatra que había definido la melancolía como «la enfermedad del tiempo», de un «trastorno respecto a la noción de futuro» como uno de los síntomas del «melancólico-esquizofrénico»: ante éste «El porvenir está cerrado por la certidumbre de un acontecimiento destructivo y terrorífico. Tal certidumbre determina cada una de sus actitudes en el presente»<sup>97</sup>. Fuera ya del campo de la "patología", volviendo a las palabras de Kierkegaard, hay que decir que lo eterno -la "vida eterna"- «significa primariamente lo futuro», es decir, «lo futuro es el incógnito en que lo eterno, incommensurablemente con lo temporal, quiere mantener a pesar de todo sus relaciones con el tiempo»<sup>98</sup>. ¿Qué ocurre, sin embargo, cuando se rompe la síntesis de lo temporal y lo eterno y se anticipa imaginativamente el futuro no como esperanza sino como amenaza? Es lo que encontramos, como hemos visto, en autores "saturninos" como el Bosco o Durero, hijos de una época crítica tan rica en prodigios (*monstruos*) que hacían presagiar acontecimientos aciagos. Esta síntesis era de hecho imposible desde el momento en que el hombre perdió su inocencia: desde que se hizo consciente de su libertad. Con el primer pecado la temporalidad se convierte en pecaminosidad; sobre la vida se extiende la sombra de «la muerte como castigo»: sobreviene «la angustia de la muerte». Ahora el futuro, «en cuanto posibilidad de lo eterno», se convierte en el Bosco -que había asistido a la «angustia del nacimiento» en el «Paraíso terrestre»- en la angustia del individuo que anticipa el porvenir no como «vida futura» sino como muerte futura, no como «vida eterna» sino como muerte sin fin -es el infierno en vida-. Al mismo tiempo, el futuro, en cuanto posibilidad infinita relacionada de un modo esencial con la libertad, aparece anticipado como «pasado» -esto es, como «imposibilidad» o «no-libertad», con el «mutismo de la aniquilación» de lo que ha cesado para siempre, pero sin que este paradójico futuro-pasado, esta libertad que se niega a sí misma, deje de mantener una relación de



posibilidad conmigo: como diría Heidegger, la posibilidad de mi radical imposibilidad. Pero precisamente esta «clausura» del futuro, esta no-libertad, es lo que a juicio de Kierkegaard caracteriza «lo demoníaco» en cuanto «angustia del bien». Este "endemoniamiento", esta no-libertad está expresada en el Hombre-árbol, monstruo impotente, carente de brazos y manos, sujeto a unas raíces -la del árbol seco, hueco- que ni siquiera cuentan con el consuelo de la tierra, desarraigado sobre unas barcas a la deriva sobre las aguas heladas de la laguna infernal.

Las descripciones que el autor danés hace del "estado de endemoniamiento coinciden en lo esencial con los "síntomas" del "estado melancólico". No es casual que elija como ejemplos personajes melancólicos y taciturnos como Hamlet. Lo demoníaco se manifiesta, en primer lugar, dice Kierkegaard, en la «clausura», en la «reserva cerrada»: es el «ensimismamiento» y el «monólogo» de la no-libertad, el «vacío» propio del hombre y enmudece, pues ha negado la esencia de la libertad como comunicación y apertura hacia los otros y hacia el mundo, y, por tanto, el principio mismo de una trascendencia superior. «El ensimismamiento es cabalmente mutismo»; el lenguaje y la palabra son, en cambio, lo salvador, lo que redime de la vacía abstracción del ensimismamiento»<sup>99</sup>. Negar esta salvación, rebelarse contra toda posibilidad de redención, es hacernos esclavos de la no-libertad: es el infierno en cuyo horizonte de tinieblas no despunta otra posibilidad que la imposibilidad misma. Tal es la morada silenciosa del Hombre-árbol, del hombre al que «se le traba la lengua»; mas sólo quien enmudece hasta el punto de que ya no es capaz siquiera de hablar consigo mismo, puede soportar el silencio.

Siguiendo a Kierkegaard, lo demoníaco se define, desde otra perspectiva, «como lo súbito cuando se reflexiona sobre el tiempo». Lo «súbito» rompe la continuidad del decurso temporal, pulveriza el ritmo natural del mundo descomponiéndolo en fragmentos inconexos. Si

la comunicación expresa la continuidad (ya que «la palabra y el discurso siempre encierran una cierta continuidad»), el ensimismamiento supone justamente la «negación de la continuidad». Lo demoníaco se convierte entonces en la absoluta discontinuidad del infierno en cuanto experiencia de la condenación, del vivir sin esperanza preso de la no-libertad. «Lo súbito es, como lo demoníaco en general -dice Kierkegaard-, angustia ante el bien. El bien significa aquí continuidad, ya que la primera manifestación de la salvación es la continuidad»<sup>100</sup>. De ahí que las figuras del mal, esos diablos con los que Jerónimo Bosco puebla sus avernos, denuncian por su aspecto, frecuentemente fruto de mutilaciones, fragmentaciones y dispares asociaciones -*presagios*, monstruos que muestras el "curso normal" de la naturaleza en su esencial anormalidad-discontinuidad-, lo que vienen a anunciar: son los heraldos de la mayor de las violencias, del "salto" que irrumpe con la fuerza despedida de la última interrupción; pero también la irrupción violenta y la pena "adánica" de tomar conciencia como hombres. La emergencia de lo humano -indisolublemente unida al pecado original y originario- que toma conciencia de sí y de su propia muerte en el «Paraíso terrestre» contrajo una "deuda" por haberse separado de lo animal tentado por el diablo: una "deuda" precisamente con el "diablo". Éste aparece allí donde aparece el hombre, allí donde la libertad ya no es algo distinto de la necesidad. La decisión de comer del Árbol prohibido no es sino la otra cara de la fatalidad del trabajo, del alumbramiento con dolor, de las enfermedades y de la muerte. También Prometeo, con quien irrumpe súbitamente la raza de los mortales, hubo de pagar -con la pena de su muerte in-terminable- su ofensa.

Tal es el «salto» del diablo, el salto que, como escribe Kierkegaard, «siempre está incubando», y que espera a que llegue la noche para lanzarse abruptamente sobre el hombre; son también las amenazas suspendidas, siempre al acecho, que nos inquietan en los

universos bosquianos. Esta violencia contenida, esta extrema crueldad, se expresa mímicamente, no tanto por el andar -por el tránsito que establece una continuidad entre un antes y un después- cuanto por el salto mismo: lo «súbito» aquí se imagina, mejor que como andadura del hombre libre y consciente, como la amenaza silenciosa de la fiera salvaje, inhumana, que actúa por necesidad. Por eso observa Kierkegaard cómo en el ballet de la época se solía representar a Mefistófeles «esencialmente mímico» y silencioso, irrumpiendo en escena de un modo súbito, quedando inmóvil en la posición del salto<sup>101</sup>.

Mientras tanto ese hombre ensimismado, preso como Saturno en las regiones subterráneas, puede caer en la inhibición y en la «vacuidad» -la tercera manifestación de lo demoníaco, según Kierkegaard-: en esa monotonía del «perpetuum mobile» del que no puede liberarse de sí mismo. Pues «la forma de la vacuidad es cabalmente un ensimismamiento», esto es la inanición como modo de «continuidad en la nada». Lo que aterra del mal y de lo demoníaco es justamente su falta de contenido: en este sentido, «lo negativo, es decir, una nada, como las sílfides, que por detrás están huecas»<sup>102</sup>. La criatura se convierte en monstruo, y por cierto en ese monstruo de la melancolía que es el Hombre-árbol -una "nada" revestida de carne-, porque a su propio ser como criatura, originariamente hueco en su contingencia y defondamiento radicales, se une ahora la imposibilidad de su libertad, entendida aquí como trascendencia o expansión de su particularidad. Prisionero en el silencioso recinto de su "culpable" individualidad, el hombre ensimismado no puede «dilatarse» hacia los otros ni hacia el mundo, que sólo reconoce en su oscura exterioridad, en el dominio de las sombras flotando -como los demonios fantásticos del «Infierno musical»- en las negras y glaciales aguas del vacío. Introversión del artista "saturnino", que hemos reconocido como una de las características del Bosco y, en general, de lo que hemos denominado temperamento artístico moderno. Sólo que en el pintor brabanzón este

ensimismamiento se vuelve *maldito*, "*satánico*" si se quiere, pues tampoco puede el Hombre-árbol expandirse en el bien o en Dios: de ahí su naturaleza doblemente "culpable", doblemente arrojada a su mísera finitud, que encuentra en el mal y en el diablo su única posibilidad de elección, más exactamente: su no-libertad, representada en el lugar hermético por excelencia, el penal donde se castiga eternamente con la muerte a la criatura que, encerrada en sí misma, ha olvidado a su Creador, para Kierkegaard «la más alta dilatación de la personalidad».

### V.3.3. La tensión entre el hombre y el mundo

El hombre del Bosco -y, en primer lugar, según creemos, el propio artista-, ha perdido la vinculación segura con el mundo y con su Creador. Cuando todavía se atendía (*tendía a*) Dios, se podía desatender el mundo sin que éste perdiera su relativa consistencia. Pero la mirada del artista saturnino ha dejado de ser ese perspicuo punto de anclaje que introduce una legalidad "normalizadora" en «eso extraño que viene de fuera» para convertirlo en mundo duradero y estable; por el contrario, su mirada desestructura, pone al revés y deforma las cosas; expresa ese distanciamiento «inhumano», esa falta de sincronización o extrañeza frente al mundo que se traduce también en extrañamiento con respecto al propio yo: desestructuración de la identidad personal que está ligada a la desintegración del propio cuerpo: éste aparece deformado y grotesco; es el cuerpo mutilado de la grylla en el que luego veremos la fragmentación de la imagen del yo. El monstruo que también somos se refleja en los espejos deformantes del Bosco; aquí aparece como la sombra de nosotros mismos, como en el *Autorretrato en espejo convexo* de ese otro pintor "saturnino", *El Parmigianino*: como «Esta otredad, este «no ser nosotros», que «es cuanto hay que mirar en el espejo», como escribe John Ashbery<sup>103</sup>, y que defrauda continuamente nuestras esperanzas de

encontrar un centro, un yo seguro. Se trata del espejo acerado de esa «magia siniestra» que existe entre mi vida y mi muerte, entre mi ser y mi nada; el lugar de aparición de mi doble o *ser otro*: ese *no ser* nosotros mismos que, sin embargo, constituye el envés de nuestra esencia monstruosa e injustificable.

La incongruencia entre el hombre y el mundo aparece asimismo bajo la forma de una tensión entre el interior y el exterior, entre el sujeto que ve y el objeto visto por el sujeto. Tensión que en la vivencia del pintor hace reversible esta relación: esas formas que en su extrañeza esencial realizan acoplamientos monstruosos (simbiosis minero-vegetales, animales y humanas, utensilios que cobran vida, hombres como máquinas, máquinas como hombres), de repente parece que se pueblan de ojos que nos espían, que nos acechan, como nos acecha la siniestra lechuza desde su atalaya inhumana, tantas veces presente en los cuadros del Bosco, o como nos mira y nos oye el paisaje de ese dibujo turbador, ya citado, *El campo que ve y el bosque que oye* (fig. 1), un paisaje donde ya no hay rastro de la presencia humana. Tensión insoportable entre el hombre y el mundo que abre un hiato insalvable, un vacío en el seno del ser, y lleva, en el paroxismo de la experiencia melancólica, a la reducción del yo a escombros. Semejante descentramiento o "deconstrucción" del yo nace seguramente en el Bosco en el ámbito de una profunda experiencia de la criatura, llevada hasta el límite por el artista: experiencia de la criatura que se sabe reposando sobre el fondo de su nihilidad ontológica y que toma conciencia de sí precisamente en esta nihilidad, como deseo infinito, esto es, como carencia de ese fundamento trascendente que se ha perdido o que se reconoce definitivamente inalcanzable. La semilla de esta melancolía de la criatura ya la había puesto el cristianismo, «al proporcionar al hombre unos fines muy elevados, pero alejados de él, o de los cuales él se aleja», como escribe Jean Starobinski<sup>104</sup>. Un vía probablemente sedujo al Bosco durante toda su vida: la vía unitiva de

los místicos medievales como la de su admirado Ruysbroeck, que arroja a la criatura fuera de sí en arrebatos extáticos en el que la muerte no es lo contrario ya a la vida. Mas la realización mística exigía que Dios se hiciera hombre y el hombre Dios; de forma que no puede perderse ya en Dios aquel que se ha descubierto a sí mismo en su fatal aislamiento e irreductible soledad. La conciencia individual -y por consiguiente, la conciencia angustiada de la muerte-, que hemos visto como una de las apropiaciones del Bosco, puede que busque la identidad con Dios o con el mundo, pero sin renunciar a ser conciencia, espejo donde se refleja la ausencia del Creador y las imágenes de las cosas. Desear identificarse con Dios y sin embargo querer seguir siendo uno mismo, es desear lo imposible: esa "insaciabilidad" que, hemos visto con Bataille, vincula el arte y la poesía con el mal. Pues tampoco es posible la identificación con las cosas, que el sujeto destruye para restituir las como imágenes: tal es la experiencia "manierista" de la subjetividad y su relación tirante con el mundo, al cual el hombre no obstante se siente ya arrojado.

Hemos visto en el Bosco un precursor de esa otra subjetividad moderna que no consiste en la autoafirmación del sujeto que se reconoce en un mundo transformado por su acción, sino en cierta menesterosidad trágica de un yo que nace ya con quebraduras, "roto" en su interior como la "cáscara" que forma el cuerpo del Hombre-árbol: el huevo horadado que sólo puede dar lugar a nacimientos monstruosos. Se trata de esa subjetividad melancólica que hace problemático todo comercio o transacción con las cosas, que duda de su propia solidez y de sus poderes de "exteriorización", volviendo inciertas todas sus posibles conquistas. Tal subjetividad esencialmente vacilante, que vive de modo permanente en el «riesgo de la ruina», en la ruina de lo inalcanzable confiado a una palabra o a una imagen, caracteriza la «melancolía moderna», la cual, a juicio de Starobinski, quien ha escrito una *Historia y poética de la melancolía*, se vincula

estrechamente con la «vocación poética»; «y el mismo vínculo existe con la vocación pictórica»: pues ese «mundo separado de la melancolía, consciente de esta separación», con frecuencia se torna el del arte o el de la escritura, «a veces de cierta forma de lirismo, pero más a menudo de la expresión quebrada, difícil»<sup>105</sup>.

Expresión quebrada y difícil que es reveladora de una «inigualable tensión»: la que nace del deseo de apropiarse lo imposible. Precisamente el mal aparece, ya en el mismo Jardín del Edén, como el deseo del hombre de trascender la limitación que le es propia, de eliminar la medida de lo posible, negándose a reconocer la "bondad" de la finitud (la "perfección" de la criatura en cuanto criatura). ¿Puede explicarse la (posible) inserción del pintor en el «Infierno musical», en esa enrarecida «atmósfera de vicio, de rechazo, de odio», por la «tensión de la voluntad que niega la obligación del Bien», como escribe Bataille a propósito de ese poeta saturnino y maldito que fue Baudelaire, «que quiso lo imposible hasta el límite»<sup>106</sup>. Es posible que el Bosco mantuviera durante toda su vida su "pureza moral" y, sin embargo, tuviera una profunda experiencia del «abismo del Mal»; que, como todos los artistas y poetas fuera, como dice Willian Blake hablando de Milton, «del partido del demonio, sin saberlo»<sup>107</sup>. El arte es aliado del demonio en la medida en que se rebela contra las normas de lo posible; no "edifica" a la manera del día, según las leyes del trabajo y de la medida, sino que destruye y trasgrede las reglas: trabaja en la noche, fabrica monstruos, violenta la naturaleza porque no le es posible conformarse con lo dado, con esas apariencias que disimulan lo que no tiene apariencia alguna y que sólo puede salir a la luz como sombra informe, ocasionalmente revestida de perfiles teratomórficos, crueles e inhumanos. Por eso es en la negación, en la prohibición y la trasgresión, en el pecado y la condena donde autores como Milton o el Bosco encontraron su inspiración. La «inspiración» la encuentran en ese *descensus ad*

*inferos*, en la «mirada de Orfeo» de la que habla Blanchot: allí donde brilla el «sol negro» de la crueldad; allí donde ya no es posible el reposo para quien ha sustituido la «mirada huidiza» por una «visión lúcida», para quien, como el Bosco, conoce la «verdad del Mal», como dice Bataille a propósito de Blake, esa «experiencia infinitamente profunda, infinitamente violenta» por la que el hombre finalmente llega al «acuerdo con su propio desgarramiento, y por último su acuerdo con la muerte, con el movimiento que a ella le precipita»<sup>108</sup>; acuerdo, sin embargo, que no aporta el reposo de la conciliación, sino la permanente inquietud de la amenaza en suspenso.

El Bosco es el pintor de esta amenaza, la cual no se expresa ya en el ojo de Cristo, que refleja los pecados mortales en la *Mesa de los pecados capitales*, sino en el ojo disimulado en la fuente de la vida que es testigo de la creación del hombre en el «Paraíso terrenal» del *Jardín de las Delicias*, y cuya siniestra pupila no es otra que la nocturna lechuza, animal saturnino relacionado con la muerte, como hemos visto: la mirada del mal que en las tablas de Bosch espía a los mortales e introduce la semilla de la inquietud. Mirada nictálope que no representa sino el espejo de la amenaza donde se miran los pecados del hombre, pero sobre todo el primero y más grande de ellos, aquel cuya enormidad sólo puede pagarse con la pena máxima: el pecado de haber nacido, del cual es testigo el ave nocturna que asiste impasible al nacimiento de la vida en las florestas del Edén. Advertimos en la obra del Bosco un claro proceso de suplantación del "espejo de Dios" por el "espejo del diablo". Podemos preguntarnos si es ésta también una forma de suplantación de la religión por el arte. Seguramente el artista pintó enajenado de deseo de verdad y se dedicó a ello «como un devoto». Pero lo que encontró fue la «verdad del mal», aquella que sólo se da como ocultación, como ausencia de verdad. Puede decirse de su búsqueda incesante lo que Bataille dice sobre la poesía de los "malditos":



Lo que designa es la ausencia de la religión que ella debería ser. Es religión igual que el recuerdo de un ser amado, que nos pone de relieve ese imposible que es la ausencia. Es soberana [...] pero como lo es el deseo, no como la posesión del objeto.<sup>109</sup>

El Bosco fue a buen seguro un hombre profundamente "religioso", pero no como un "pintor-teólogo" sino a su propio modo, como artista; una experiencia "religiosa" vivida en profundidad y llevada hasta sus últimas consecuencias que desembocó, de manera seguramente inconfesada incluso para él mismo, en la negación de esa misma "religiosidad". Pensamos que el pintor nos ha dejado un testimonio único y conmovedor de ese aspecto pavoroso de lo "sagrado" que se revela en el vacío dejado por Dios: precisamente el terrible despertar al abismo insondable de la existencia que se expresa en esas *imágenes del vacío* que son las figuraciones bosquinas, máscaras monstruosas y grotescas que no son tanto formas de conjurar el "horror del mal" cuanto modos de encarar lo que ya no es posible rehuir. El vivir sin salida ni esperanza, en el corazón de la tierra devorada por las llamas, de este mundo convertido en infierno: ¿es esto lo que expresa esa imagen de las imágenes infernales que es el Hombre-árbol, representación del abismo que el pintor era para sí? El vacío patentizado por el cuerpo del monstruo en el que se entreve el lado oscuro del alma humana, esos infieros que le tocan vivir tan de cerca, dentro de sí, y que no es posible ya olvidar con excusas.

La mirada al vacío es potente, generadora. De la nada, por cierto, no puede salir nada; pero sí de su experiencia. La naturaleza terrible de tan insostenible visión provoca esa vacilación propia del artista saturnino entre la inacción o esterilidad agotadora y la actividad frenética e incesante. Seguramente el arte del Bosco -como el de los demás artistas *visionarios*- se hubiera debilitado hasta agotarse lejos del abismo inagotable; aún más: su fantasía desmesurada nace precisamente de esa nihilidad concedida a las imágenes que se revelan en su pura ficción, pero que se "perciben" con mayor

intensidad, tanto más grande cuanto más fantásticas son, que los objetos "exteriores" y "naturales". Acaso estaría de acuerdo con lo que decía otro autor "maldito" y "visionario", Blake, para el cual «las percepciones del hombre no están limitadas por los órganos de la percepción: el hombre percibe más cosas que las que pueden descubrir sus sentidos». Aclara Bataille -de quien tomamos esta cita-, que «esa percepción no reductible a los datos de los sentidos, no nos informa solamente de aquello que se halla en nuestro interior (de lo introvertido). Tal es el sentimiento poético [que] no siempre desprecia -más bien rara vez desprecia- el universo exterior. Lo que rechaza son los límites precisos entre los mismos objetos, pero admite su carácter exterior. Niega y destruye la realidad inmediata, porque la considera como pantalla que nos disimula el verdadero rostro del mundo»<sup>110</sup>. Bien es cierto que, una vez que se ha tenido la experiencia de lo desmesurado, los límites entre lo exterior y lo interior dejan de ser relevantes. Y el "verdadero rostro" del mundo no se puede aprehender por ninguna imagen; de ahí que sólo se presienta en su ausencia: revelación, por tanto, que debe empezar por la destrucción de esa apariencia que es lo dado en cuanto puesto-en-frente, con el fin de que lo oculto detrás de la presencia se patentice, pero se patentice en su ocultación misma, en su jeroglificidad y anormalidad esenciales, como aquello que rompe abruptamente con la "legalidad" vigente o curso normal de las cosas, esto es, como monstruosidad. De ahí la «forzosidad expresiva» que quiebra y descompone las formas, que borra los límites entre los distintos seres y los fragmenta para unirlos en todos promiscuos y metamórficos, síntesis imposibles y monstruosas de todos los "pedazos" del ser, de todos los momentos fugaces del tiempo. El tiempo, la primera de las obsesiones bosquianas: el tiempo que amenaza que se esconde en los huecos e intesticios de los sucesivos "mundos" del presente y cuya esencia paradójica sólo la puede pre-sentir verdaderamente aquel que, como

Jerónimo Bosch, realizó el viaje iniciático a las regiones tenebrosas del no-ser, el descenso *ad inferos*.

En el fondo, en su diferencia o especificidad de imágenes anómalas, los monstruos del Bosco no tratan de "transmitir" algo, salvo la ausencia misma de ese "algo"; los huecos de lo que se da como presencialidad inmediata. Como hemos visto, la estética de lo feo que encontramos, por ejemplo, en la Edad Media con los victorinos, se apoya en el mismo principio: lo feo expresa mejor que lo bello el misterio sagrado e incommensurable de Dios; lo incomprensible que, en cuanto tal, no se da al hombre bajo ningún concepto o forma sensible, "natural". El monstruo se convirtió así para dicha estética en un signo de lo ultraterreno; entiéndase bien, en *metáfora* del rostro oculto de la Divinidad, de lo que no es posible manifestar porque trasciende el ámbito de lo sensible, de lo que aparece. Ahora bien, ¿qué ocurre cuando de la "presencia oculta" de Dios desaparece definitivamente la *presencia*? Que sólo aparece su ocultación. ¿Y qué sucede cuando aquellas "metáforas de Dios" que eran los monstruos dejan de ser "transposiciones", en el sentido originario griego (*metá* -más allá- *phérein* -llevar; en latín: *translatio*) o imágenes que nos elevan más allá de la imagen misma para ponernos en presencia de esa falsa ausencia -pues en realidad siempre había estado allí- que era el trono absoluto de Dios? Sin referente absoluto alguno, la imagen del monstruo ya no "transfiere" nada sino su propio *transferir*, ya no "dice" nada salvo su propio *decir*: aparece en su metamorfismo irreductible, abandonada al delirio de la imaginación viciosa que ha transformado el mundo en imágenes. ¿Y detrás de las imágenes? Nada; la nada pre-sentida en esas imágenes excesivas, desmesuradas, que son los monstruos bosquianos, que *aluden*, por ese *juego* de la fantasía que abre el espacio para el onirismo, el reino de la posibilidad infinita, que no es, en último término, sino el misterio de la ausencia interminable.

Podemos decir, en fin, que el Bosco se adelanta a su tiempo, y ello renunciando al naturalismo y al humanismo que está naciendo en los medios coetáneos e inspirándose en las fuentes de la tradición medieval cristiana y sus concepciones sobre la culpabilidad y la pena. Pero se adelanta a su época al llevar esta tradición hasta sus últimas consecuencias, adentrándose en las profundidades abismales de la naturaleza humana. Ésta la ha visto el artista como nadie antes ni después que él, imaginándola cual gruta o cueva que horada por doquier un universo mineral, el mundo mineralizado de Saturno donde sobresalen las formas metálicas y aceradas. Pero la imagina sobre todo en esos árboles secos, troncos huecos o vacíos -auténticos emblemas bosquianos- que destacan sobre la floresta verde, como si el bosque espléndido y vivo no fuera posible sin la muerte que representa ese "árbol ausente": el cuerpo con la herida letal del Hombre-árbol.

## Notas del capítulo quinto

1. Mientras Max Dvorák (*Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, 1924), veía en la espiritualización y sublimación del arte la característica específica del manierismo, Walter Friedländer («Die Entstehung des antiklass. Stils i. d. ital. Malerei um 1520», *Rep. f. Kunstwiss.*, t. 46, 1925) señala en cambio el anticlasicismo el origen y la característica fundamental de ese estilo. Sobre el concepto, redescubrimiento y revalorización del manierismo, es muy útil la obra de Arnold Hauser, *Origen de la literatura y del arte modernos*, ed. cit., vol. 1, cap. 1.
2. El adjetivo "manierista" es más antiguo (lo encontramos por primera vez en un autor francés, Fréart de Chambray, en 1662, también en un sentido peyorativo), pero ni el sustantivo ni el adjetivo existen en el siglo XVI; sí, en cambio, el término "maniera", que aparece ya en Cennini (hacia 1390) y en Vasari, el primero que lo emplea para referirse al estilo de un artista (maniera de Miguel Ángel). La «bella maniera» o la «maniera moderna» se distinguiría para el autor italiano por la gracia, la imaginación y el virtuosismo característico del arte de su tiempo. Más tarde este término acabaría reservándose para criticar a aquellos imitadores de Miguel Ángel y Rafael que «viciaron» el arte abandonando el estudio de la naturaleza. Sobre la fortuna histórica de estos términos, cfr. el artículo de Sylvie Béguin, «Manierismo», en VV.AA., *Diccionario Larousse de la Pintura*. Ed. Planeta-Agostini, Barcelona, 1987, 6 vols., vol. 4, págs. 1270-1274.
3. G.R. Hocke, *El mundo como laberinto*, ed. cit., vol. I, «Introducción», pág. 18.
4. Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*. Fondo de Cultura Económica. México, D.F., 1989. 2 vols., vol. 1, págs. 384 y 385.
5. G.R. Hocke, *op. cit.*, vol. I, pág. 19.
6. Richard Zürcher, *Stilprobleme der ital. Baukunst des Cinquecento* (1957, pág. 12) y Niels von Holst, *Die deutsche Bildnismalerei zur Zeit des Manierismus* (1930, pág. 3) son citados, junto con Curtius y Hocke, por Hauser como máximos exponentes de esta tendencia indicada por primera vez por Marcelino Menéndez Pelayo (*Expediente académico*, 1874). Cfr. Arnold Hauser, *op. cit.*, vol. 1, págs. 88-94.
7. A. Hauser, *id.*, pág. 92.
8. G.R. Hocke, *op. cit.*, vol. I, pág. 221.
9. Maurice Blanchot, *El espacio literario*. Ed. Paidós, Barcelona, 1992 (2ª ed.), pág. 253.
10. G.R. Hocke, *op. cit.*, vol. I, pág. 38.
11. John Shearman, *Manirismo*. Xarait Ediciones, Bilbao, 1984, pág. 163.
12. W. Tatarkiewicz, *Historia de la estética*, ed. cit., vol. III, pág. 191.
13. Cfr. W. Tatarkiewicz, *op. cit.*, vol. III, pág. 193.
14. Cit. en G.R. Hocke, *op. cit.*, vol. I, págs. 35-36.

15. R. y M. Wittkower, *Nacidos bajo el signo de Saturno*, ed. cit., pág. 75.
16. M. Blanchot, *op. cit.*, págs. 22-23.
17. Sobre la «obsesión por el trabajo» y el llamado «ocio creativo» del tipo de pintor "moderno", cfr. R. y M. Wittkower, *op. cit.*, págs. 60 y ss, y 65 y ss.
18. Giorgio Vasari, *La vite de'più eccellenti pittori scultori ed architetti*, edición de Gaetano Milanesi, 9 tomos, Florencia, 1878-85, VII. Citas tomadas de R. y M. Wittkower, *op. cit.*, págs. 69 y 80.
19. Vasari, *op. cit.*, IV, pág. 279. Cit. en R. y M. Wittkower, *op. cit.*, pág. 74.
20. Cit. en R. y M. Wittkower, *id.*, págs. 78-79.
21. G.R. Hocke, *op. cit.*, vol. I, pág. 15.
22. Vasari, *op. cit.*, V, pág. 231 y ss. Cit. en Wittkower, *op. cit.*, pág. 89.
23. G. Cardano, *De subtilitate*, pág. 1, 316 y 276. Textos recogidos en W. Tatarkiewicz, *op. cit.*, vol. III, págs. 196 y 197.
24. G.R. Hocke, *op. cit.*, vol. I, pág. 50.
25. Cfr. G.R. Hocke, *id.*, págs. 51 y 53.
26. G.R. Hocke, *id.*, pág. 113.
27. Cit. en G.R. Hocke, *id.*, pág. 113. Sobre la «Angustia e inquieta curiosidad ante la muerte», cfr. cap. 8, págs. 119 y ss.
28. G.R. Hocke, *id.*, pág. 123.
29. Cfr. R. y M. Wittkower, *op. cit.*, pág. 62.
30. Cit. en G.R. Hocke, *op. cit.*, vol. I, pág. 154.
31. Sobre el motivo del reloj y su significación en el arte y la literatura manierista, así como sobre las grandes colecciones de relojes-maravilla, como la de Rodolfo II, el emperador "manierista", cfr. G.R. Hocke, *id.*, págs. 149-159.
32. Cit. en G.R. Hocke, *id.*, pág. 102.
33. A. Hauser, *op. cit.*, vol. 1, pág. 62.
34. G.R. Hocke, *op. cit.*, vol. I, pág. 190.
35. G.R. Hocke, *id.*, pág. 143.
36. Giulio Carlo Argan, *Renacimiento y barroco*. Ed. Akal, Madrid, 1987, 2 vols., vol. 2, pág. 138.
37. G.R. Hocke, *op. cit.*, vol. I, pág. 132.
38. A. Hauser, *op. cit.*, vol. 1, pág. 72.
39. G.R. Hocke, *op. cit.*, vol. I, pág. 324.
40. Ambas citas tomadas de G.R. Hocke, *id.*, pág. 323.

41. Giulio Carlo Argan, *op. cit.*, vol. 2, pág. 139.
42. Cfr. M. Blanchot, *op. cit.*, el capítulo intitulado precisamente «La mirada de Orfeo».
43. G.R. Hocke, *op. cit.*, vol. I, pág. 14. Sobre la metáfora del espejo en el Manierismo, ver págs. 13 y 14.
44. Sobre los juegos manieristas de espejos, cfr. J. Baltrusaitis, *El espejo*, ed. cit.
45. Cit. en G.R. Hocke, *op. cit.* vol. I, pág. 13.
46. Cfr. G.R. Hocke, *id.*, págs. 361 y 416.
47. Hocke recuerda que la palabra "Maze", laberinto en inglés, significa además *estupor*, es decir, «quedar perdido en lo incomprensible». O. c., pág. 194. Sobre la metáfora manierista del mundo como laberinto, cfr. *id.*, cap. 13, págs. 187 y ss.
48. J.L. Borges, *Laberintos*. Cit. en G.R. Hocke, *id.* Sobre otros ejemplos de la figura del laberinto en la literatura contemporánea (Lorca, Juan Ramón Jiménez, Paul Eluard, Michaux, Kafka, etc.), cfr. págs. 195 y ss.
49. G.R. Hocke, *id.*, pág. 25.
50. «Las prendas de vestir de aquellos años eran muy sofisticadas, excéntricas y extravagantes. Incluso los hombres vestían ropas multicolores, de corte asimétrico, escotadas como los vestidos femeninos, y adornadas con cascabeles. Asimismo, había enorme variedad de prendas para cubrir la cabeza, y a veces llevaban dos sombreros, el uno sobre el otro. El calzado era cada vez más alargado y puntiagudo, y, finalmente, para poder andar, había que atar la punta a la rodilla. En el siglo XV, estas formas exageradamente alargadas se verán también en los escarpes de las armaduras». Incluso algunos historiadores atribuyen las derrotas francesas en las batallas de Azincourt y Crécy al uso de atuendos y armaduras nada adecuados para la guerra, pues impedían el libre movimiento de los caballeros. Ni la comodidad ni el sentido común dictaban la moda: tan sólo el gusto exacerbado por la forma y el adorno. Hombres y mujeres ostentaban largas colas que arrastraban por el suelo o eran sostenidas por los criados. Sus prendas «poco tomaban en consideración las formas del cuerpo. La cintura y el talle, por ejemplo, eran marcadas mucho más alto de lo que dictaba la constitución física [...]. Las prendas de cabeza de la mujer, los tocados y velos, eran tan altos y anchos que a veces impedían el paso por la puerta. Igual de artificiales y sofisticados eran los peinados: los hombres llevaban el pelo rizado, las mujeres procuraban aparentar una frente exageradamente alta» W. Tatarkiewicz, *op. cit.*, vol. III, pág. 41. Sobre la estética manierista del siglo XV, cfr. págs. 41 y s.
51. Marcel Durliat, *Introducción al arte medieval en Occidente*. Ed. Cátedra, Madrid, 1988, pág. 281.
52. G.R. Hocke, *op. cit.*, vol. I, pág. 22.
53. Cfr. Anna Eörsi, *La pintura gótica internacional* (Corvina, Budapest, 1984, págs. 8-9), que sigue a Erwin Panofsky (*Early Netherlandisch Painting*, Cambridge -Mass.-, 1953).
54. W. Tatarkiewicz, *op. cit.*, vol. III, pág. 42.
55. Cfr. sobre todo el ya clásico de Gilbert Lascault, *Le monstre dans l'arte occidental*. Klincksieck, París, 1973, donde encontramos una bibliografía fundamental sobre el tema.

56. Sobre el monstruo en el pensamiento medieval, puede verse el ensayo de Claude Lecouteux, *Les monstres dans la pensée médiévale européenne*. Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, París, 1993. Un estudio de alcance más amplio, que aborda el tema del monstruo y lo maravilloso a través de los textos clásicos, medievales y renacentistas, es el trabajo de Claude Kappler, *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. Ed. Akal, Madrid, 1986. Excelentes los estudios de Rudolf Wittkower sobre las «Maravillas de Oriente: estudio sobre la historia de los monstruos», en *Sobre la Arquitectura en la Edad del Humanismo*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1979; y de Jurgis Baltrusaitis, *La Edad Media fantástica*, Ed. Cátedra, Madrid, 1987 (2ª ed.), y *Réveils et Prodiges. Le gothique fantastique*, Armand Colin, París, 1960, especialmente por lo que se refiere a las fuentes angloirlandesas y orientales sobre el arte fantástico medieval.

57. Debemos expresar nuestra deuda y gratitud con las ideas expuestas por este autor en la conferencia con el título *Estética y lógica de lo feo*, a la que ya hicimos referencia.

58. Edgar de Bruyne, *Historia de la estética medieval*. Ed. Visor, Madrid, pág. 431.

59. Cfr. E. de Bruyne, *id.*, pág. 429.

60. Cit. en E. de Bruyne, *Estudios de estética medieval*, ed. cit., vol. I, pág. 148.

61. E. de Bruyne, *id.*, pág. 371.

62. E. de Bruyne, *id.*, pág. 377.

63. E. de Bruyne, *Estudios de estética medieval*, ed. cit., vol. II, pág. 226. He aquí el texto de Hugo, citado por De Bruyne: «Species rerum visibilium... cum sensum nostrum atque affectum nostrum provocant, non quidem desiderium replent, sed ad inquirendam. Conditoris species et eius pulchritudinem concupiscendam incitant» (*Speculum naturale*, 1, XXIX, cap. 27).

64. E. de Bruyne, *id.*, pág. 226

65. E. de Bruyne, *id.*, pág. 350. El propio Ricardo de San Victor lo explica con un ejemplo muy ilustrativo: «Supongamos una persona que jamás haya visto un león y, deseoso de ver uno, descubre un día la imagen que representa a este animal. Partiendo de las líneas que percibe se imagina el relieve de los volúmenes, el movimiento de los miembros y la expresión de la vida».

66. Cfr. E. de Bruyne, *id.*, vol., II, págs. 350 y 351.

67. De Bruyne, *Historia de la estética*, ed. cit., pág. 353.

68. Cfr. E. Panofsky, *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Ed. Cátedra, Madrid, 1981, pág. 70.

69. E. Panofsky, *Idea*, ed. cit., págs. 69-70.

70. Cfr. Gotthold Efraim Lessing, *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*. Orbis, Barcelona, 1985, XXIII, págs. 203 y 204.

71. G.E. Lessing, *op. cit.*, XXIV, pág. 210.

72. Edmund Burke, *Indagación filosófica sobre el orgien de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Ed. Tecnos, Madrid, 1987, 1ª parte, VII, pág. 29.

73. *Ib.*



74. E. Burke, *op. cit.*, 3ª parte, XXI, pág. 89.
75. Burke (*op. cit.*, 2ª parte, III, pág. 44) cita los versos de Milton: «La otra forma,/ si forma pudiera llamarse aquella forma que no era/ distinguible, como miembro, colectivo o individual;/ o si sustancia pudiera llamarse aquella forma parecida;/ a cualquiera de ellas se parece; negra se mantuvo como la noche/ fiera como diez furias, terrible como el infierno,/ y blandía un venablo mortal. En lo que parecía su cabeza/ el trasunto de una corona regia portaba».
76. I. Kant, *Lo bello y lo sublime.- La paz perpetua*. Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1979 (6ª ed.), págs. 30-31.
77. I. Kant, *Crítica del Juicio*. Traducción de Manuel García Morente. Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1981 (2ª ed.), § 25, pág. 152.
78. Christian Hermann Weisse, *System de Ästhetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit*. Leipzig, 1830. Reimp. Hildesheim, 1966, tomo I, pág. XII. Cfr. la Presentación de Miguel Salmerón de la obra de Karl Rosenkranz, *Estética de lo feo*, Julio Ollero Editor, Madrid, 1992, pág. 18.
79. Karl Rosenkranz, *op. cit.*, pág. 82.
80. K. Rosenkranz, *id.*, pág. 83.
81. K. Rosenkranz, *id.*, págs. 85 y 86.
82. K. Rosenkranz, *id.*, pág. 87.
83. Theodor W. Adorno, *Teoría estética*. Orbis, Barcelona, 1983, pág. 71.
84. T.W. Adorno, *id.*, pág. 72.
85. T.W. Adorno, *id.*, pág. 73.
86. Remo Bodei, Entrevista realizada por Fernando Castro Flores. *Diario 16*, 29-4-93, pág. 29.
87. T.W. Adorno, *op. cit.*, pág. 74.
88. Friedrich Theodor Vischer, «Über das Erhabene und Komische». En Willi Oelmüller (ed.). *Texte zur Ästhetik*, Francfort, 1967, pág. 26. Cit. en K. Rosenkranz, *op. cit.*, Presentación de M. Salmerón, pág. 20.
89. K. Rosenkranz, *op. cit.*, pág. 68.
90. K. Rosenkranz, *id.*, pág. 354.
91. Ver más abajo la Introducción de la 4ª parte.
92. Cfr. K. Rosenkranz, *op. cit.*, pág. 301.
93. W. Benjamin, «La estética de la melancolía», art. cit., pág. 6.
94. C. Gurmendez, *La melancolía*, ed. cit., pág. 80.
95. Cfr. C. Gurméndez, *id.*, cap. sobre «La melancolía y el tiempo», págs. 75 y ss.
96. S. Kirkegaard, *El concepto de angustia*. Ed. Orbis, Barcelona, III, pág. 122.

97. Eugéne Minkowski, «Estudio psicológico y análisis fenomenológico de un caso de melancolía esquizofrénica». En: VV.AA. *Antropología de la alienación*. Ed. Monte Ávila, Caracas, 1970, págs. 23 y 24.
98. S. Kierkegaard, *op. cit.*, pág. 119.
99. S. Kierkegaard, *id.*, pág. 157.
100. Cfr. S. Kierkegaard, *id.*, pág. 164.
101. Cfr. S. Kierkegaard, *id.*, pág. 165.
102. S. Kierkegaard, *id.*, pág. 168.
103. John Ashbery, *Autorretrato en espejo convexo*. Ed. Visor, Madrid, 1990, pág. 41.
104. Jean Starobinski, «Jean Starobinski, siguiendo a Mme. de Staël». Entrevista concedida a C. Colangelo. *Diario 16*, 28 de Marzo de 1992.
105. J. Starobinski, *id.*
106. G. Bataille, *La literatura y el mal*, ed. cit., págs. 44-45.
107. Cit. en G. Bataille, *id.*, pág. 71.
108. G. Bataille, *id.*, pág. 74.
109. G. Bataille, *id.*, pág. 70.
110. G. Bataille, *id.*, págs. 68-69.

## **CUARTA PARTE**

### **FIGURAS DEL ESPACIO VISIONARIO EN EL BOSCO**



## INTRODUCCIÓN

### A. La perspectiva del pintor

A lo largo de los capítulos anteriores hemos creído descubrir en el Bosco un incesante diálogo personal con Saturno y con la muerte. Sólo tan extraña como imposible familiaridad con lo que rompe con todas las categorías familiares, le permitió al artista "ver" -con esa potencia anticipadora, "profética", del visionario "melancólico" -lo abismal de un mundo que se ha vuelto absurdo, "grotesco", en el sentido de Wolfgang Kayser de lo «fantásticamente distanciado», de lo «horrorosamente inaprehensible» y nocturno. Lo cual evidencia el hecho, en palabras del citado autor, de que «a pesar del medio cristiano, la configuración del mundo puede ser grotesca»<sup>1</sup>. En el presente capítulo trataremos de describir esa suerte de distanciamiento terrible que es la perspectiva grotesca, acaso la única a la que le es posible adentrarse en esa región inaprehensible de perfiles inhumanos, la oscuridad insondable que el arte del Bosco logra aludir, allende las perspectivas ontológicas y "escatológicas", éticas o religiosas, didácticas o satíricas. Hacer visible lo invisible, habiendo dejado de ser lo invisible lo ordenado al hombre como aspiración superior por el Logos eterno o trascendente, tal parece ser el destino de este pintor que, en las fronteras de dos Edades, ha expresado con caracteres truculentos las profundidades y

los demonios del alma y el mundo cristianos: sus oquedades, sus vacíos, sus privaciones, sus infinitos deseos y eternas ausencias.

Con el Bosco culmina y se desborda -con ese exceso violento del que abre una nueva época- la visión nihilista del mundo propia del cristianismo, que había definido aquél como el reino de los impíos -pues los píos, había dicho San Agustín, no son en rigor de «este mundo»-, cuando no se lo identificaba directamente con el mismo diablo. Mas este "nihilismo" el pintor no lo podía expresar jamás como teólogo, por más que los ideales místicos y ascéticos y las "doctrinas de salvación" se encuentren entre sus "temas" predilectos: aun cuando utilice éstos para crear alegorías más o menos "piadosas", no lo hace sino como pintor, y como pintor -escribe Ludwig Schajowicz siguiendo a Nietzsche- no puede dejar de convertir su obra en «una apoteosis del mundo de los sentidos y como tal una anti-metafísica»<sup>2</sup>. En su mundo de horizontes abiertos, a menudo desolados y hostiles para el hombre, resulta muy difícil ya encontrar, defendido o abrigado en la fe, el rastro del Padre trascendente. Su conocimiento de las fuentes cristianas y la literatura piadosa de su tiempo es muy vasto; pero este saber, transformado en riquísima cultura plástica e iconográfica, antes sirve en su creación pictórica para subvertir la fe que para defenderla. Sin embargo, todavía hoy, en un ensayo muy reciente sobre nuestro artista, se pueden leer aseveraciones como éstas: «Bosch se pone al servicio de un dogma, de una fe, de una moral. En cada obra pronuncia un discurso sobre este dogma, esta fe, esta moral. Es hombre de meditación, de pensamiento, más que hombre de líneas y de colores»<sup>3</sup> Por supuesto que hay un pensamiento enormemente complejo en la obra del artista, pero un pensamiento *figurativo* que sólo se expresa en la poética de las imágenes y que nace de la misma luminosidad de los colores, de la suavidad y los contrastes de las gamas, de la violencia de los contraluces, de la minuciosidad y el amor por el detalle de un estilo eminentemente pictórico. Pero ¿no es

también el mismo hecho pictórico en cuanto tal el que revela, bajo su plano *superficial*, «espantosas profundidades»? Para quien lo sepa captar, la pintura manifiesta al mismo tiempo lo dado y la ilusión de lo dado, la realidad y su engaño, la presencia y la ausencia. Precisamente la técnica del Bosco consigue que esa apoteosis de lo visible acontezca en el instante mismo en que comienza su desintegración, en ese instante "mágico" en el cual, merced a la irrupción de "potencias" oscuras y amenazantes que deforman o "desfiguran" el mundo "normal", comienza a vislumbrarse lo invisible oculto en la faz del mundo manifestado: no como otra presencia que se alojase más allá de lo sensible y a la que le está reservada una vía de acceso alternativa -según el esquema dualista clásico de la metafísica-, sino como su negación, propiamente, como un "antimundo". El pintor, consciente de la emergencia de las formas *dadas*, es también testigo de su ausentación: es justamente en esta franja inaprehensible, en esta *diferencia* irreductible entre lo visible y lo invisible, entre la presencia y la ausencia, donde se inscriben "realidades" paradójicas como el tiempo, verdadera obsesión bosquiana, y en último término el misterio incommensurable objeto de su monomanía: el indecible hiato que separa la vida de la muerte. Por ello, este agudo escrutador de lo visible, que plasma a menudo con incisivo realismo escenas de la vida cotidiana, esto es de la vida apegada a lo dado o establecido, vuelve patente al mismo tiempo -en un ~~movimiento~~ movimiento que lleva lo sensible hasta sus límites, violentándolo y manipulándolo fantásticamente- el otro lado de la realidad visible, esa alteridad que es difícil describir en otros términos que los de vacío, admitiendo, por supuersto, con Herbert Read, «la posibilidad de que el caos y la oscura nada fueran desde el principio fuente de emociones de índole estética»<sup>4</sup>.

## B. Transfiguración versus desfiguración

Cuando, al mirar las tablas del Bosco, "percibíamos" una amenaza latente, un peligro suspendido en esas figuras ocultas y ocultantes donde "hervía" la inquietud de una anomalía de la naturaleza ebullición, el presagio de un acontecimiento inesperado que parece a punto de irrumpir en el horizonte de la presencia, con la violencia desatada de las imprevisibles fuerzas del mal; cuando nuestra mirada atónita se detenía en ese universo en suspenso teníamos la sensación de que el artista, que de este modo había "congelado" el instante y la amenaza del tiempo (inaprehensible, fluyente, "demoníaco" precisamente porque para la ontología y la ética tradicionales es irreducible a la presencia, luego en rigor *no es*, sintiendo no obstante su no-realidad como el peligro absoluto), había escondido detrás de cada presencia una casi-presencia, presencias parciales que nos remitían al "limbo" de las posibilidades no-actuales, a la ausencia. Pero al ponernos de esta forma ante lo posible in-finito se nos pone al mismo tiempo ante el vacío y la ausencia infinita, también por tanto ante la posibilidad última de la nada de mi existencia. Por eso la reflexión pictórica que el Bosco hace sobre la naturaleza "saturnina" del tiempo (el Padre Tiempo creador pero a la vez destructor, devorador de sus propios "hijos"), es inseparable de su angustia personal ante la muerte. Estas casi-presencias que como sombras pululan por los universos fantásticos del pintor, son los monstruos del fin del mundo, criaturas apocalípticas de la noche de los tiempos que se confunden con los demonios personales del artista. El monstruo como presagio: tal es el sentido predominante que hemos creído encontrar en el monstruo bosquiano, en una época -la del pintor- tan rica, como veremos, en "prodigios" y en terrores apocalípticos y milenaristas. «Monstra, ostenta, portenta, prodigia appellantur quoniam monstrant, portendunt et proedicunt», leíamos en



el *De adivinatione* de Cicerón.

Los monstruos del Bosco son "escatológicos", si bien en un sentido diferente del que confiere a esta palabra Richard Kearney; son *escatológicos* (del griego *éskhaton*: lo último) en un sentido que hace referencia, no tanto a un comienzo por venir (la postrera confianza en el advenimiento del «Reino de la justicia», de la vida de ultratumba o del reino de Dios o de Satanás), cuanto a la figuración visionaria de la posibilidad última, el verdadero fin. El "verdadero fin" sería, para Kearney, una «desfiguración», inadmisibile para su opción ético-religiosa. Tras concluir su fenomenología de lo posible a la que hicimos referencia en el capítulo primero de esta tesis, Kearney comienza a descifrar la parte hermenéutica de su trabajo. Se trata para este autor de descifrar, al nivel hermenéutico, el «sentido último que funda todos los sentidos particulares -las esencias epistémicas regionales- apuntadas por nuestros actos figurantes primarios (percepción, imaginación, significación)»<sup>5</sup>. Siguiendo a Ricoeur, distingue -a diferencia de Heidegger, que según Kearney sólo trata de una hermenéutica del sentido: la hermenéutica ontológica como «acontecimiento del ser»- dos sentidos fundamentales que "configuran" todas nuestras "figuraciones" y de las cuales somos "herederos", viene a decir, mucho antes de que seamos consciente de tal herencia. Escribe el autor irlandés:

El sentido fundamental que nosotros llamamos hermenéutica puede ser identificado de dos maneras principales: a) como sentido *ontológico* donde la esencia es interpretada a partir de la cuestión del ser; b) como sentido *escatológico* (ético-religioso) donde la esencia es interpretada a partir de la cuestión del Bien o de Dios.<sup>6</sup>

Quizás la aportación más original de la obra de Kearney sea la interpretación «escatológica» del «posse», ya sea en sentido ético, como «transfiguración ética del mundo» o realización (nunca completada) en el mundo del «Reino de la Justicia», ya sea en sentido religioso como -en palabras de Ricoeur- «una hermenéutica del Dios que

viene, del Reino que se aproxima»<sup>7</sup>. Una apuesta ética o religiosa perfectamente respetable, desde luego, pero que corre el riesgo de hacer renacer viejos esquemas que se pretendía superar y que, por supuesto, nunca llegaron a morir del todo. Por ejemplo, cuando Kearney a este propósito habla de figuraciones «auténticas» e «inauténticas», y aunque expresamente se afirme que no se refiere a la hermenéutica ontológica, ¿no vuelve con estos términos éticos o de valor a dualismos metafísicos que en Platón nacen, según el conocido análisis heideggeriano, desde el momento en que se sustituye la verdad como desvelamiento (*aletheia*) por la «normatividad u objetividad (el valor) del pensamiento», y que conduce directamente a la concepción tradicional de la verdad como «*adecuatio intellectus et rei*»? «Figurar» auténticamente el mundo es para Kearney «transfigurarlo»; por el contrario, «figurar» el mundo inauténticamente significa «desfigurarlo». Transfigura el mundo quien, haciendo de él un «icono de la trascendencia», se compromete en el mundo de acuerdo con su sentido último «escatológico» -ético o religioso-, pues «si la posibilidad de sentido queda siempre por venir, nos compete a nosotros hacer venir, transfigurar nuestro mundo en Reino de Justicia. La transfiguración es este doble movimiento de trascendencia del mundo hacia lo posible y de encarnación de lo posible en el mundo»<sup>8</sup>. De esta manera, añade Kearney, la «transfiguración» conserva la trascendencia del *posse*, su alteridad. La «desfiguración», por el contrario, se caracteriza por cerrar toda posibilidad y todo futuro; por "fijar" en un «ídolo» la "verdad" del advenir como «alteridad trascendente del sentido», olvidando así la «estructura-como-si» de todo nuestro figurar.

No podemos menos de estar de acuerdo con la trans-figuración si ésta se entiende fenomenológicamente, como la imposibilidad de una presencia atemporal y totalizante, lo que la obliga a jugar el papel de, como dice Kearney, «iconoclasta de la idolatría de la presencia,

enseñándonos que la alteridad trascendente del sentido no está jamás presente más que *figurativamente*». Conviene, sin embargo, hacer a la «hermenéutica escatológica» de Kearney algunas precisiones que consideramos importantes. En primer lugar, hay que aclarar que si algo no es susceptible de convertirse en un «ídolo», en presencia «dogmática», sencillamente porque no puede nunca *para la propia experiencia* devenir presencia, eso es la ausencia interminable, mi propia muerte. Y, sin embargo, es la posibilidad del futuro que cercena todo futuro. Es posible -y ésta para el hombre es su posibilidad radical-, en el horizonte infinito del sentido, su imposibilidad, esto es el sinsentido mismo. Precisamente en esta posibilidad última de su ausencia in-finita es donde se reconoce el misterio -la ocultación que se esconde a toda revelación-, donde se vislumbra la verdadera alteridad. Se trata del aspecto pavoroso, angustioso, del advenir de lo "sagrado" que olvida Kearney es su hermenéutica escatológica. Existe, por tanto, otro género de fijación aparte de esa mirada fetichista que "idolatra" la presencia, como si en ella se agotase el advenir del misterio; hablamos de "la mirada que mata", la que, como la mirada de Gorgo, fija para siempre, y que sólo puede vislumbrar, "adivinar" en su "verdad profética" el hombre que se ha asomado al abismo de la existencia. Es más: tiene su fundamento aquí la propia posibilidad in-finita, la muerte sin término -porque el hombre no experimenta su muerte más que como amenaza siempre suspendida-; de ahí que en cuanto tal la muerte sea la alteridad extrema, lo otro que también somos y que nunca se revela más que como suprema ocultación o retirada de sentido -y no desde luego ese "otro" trascendente del sentido que es el "Reino de Dios o de la Justicia", figurado según el modelo de la presencia absoluta y totalizante-. Porque también es una forma -muy próxima por cierto a los postulados kantianos de la libertad, la inmortalidad y la existencia de Dios- de fijar el *posse* en la presencia el concebirlo como lo que *siempre*

*estará allí, en el porvenir; esto es, de concebirlo a fin de cuentas onto-teológicamente. La alteridad escatológica en el sentido de Kearney resulta ser una falsa alteridad desde el momento en que no se da más que como una presencia transpuesta a un más allá. La verdadera alteridad se esconde en el reverso del más acá, es decir, no proyectándose en el futuro de la presencia eterna, sino dándose al futuro como la propia negación de todo futuro, como su ausentación.*

Los infiernos o las escenas del Juicio Final que encontramos en el Bosco, no son nunca "escatológicos" en el sentido de Kearney; es más, rara vez describen escenas de la vida del más allá. Es la tierra agonizante destruida por los fuegos apocalípticos de cuyas ruinas surgen los monstruos del "fin del mundo". Es la tierra "endemoniada" de la experiencia trágica del saturnino -del artista "maldito" o "condenado" que vive en sí mismo la fatalidad del mal. Escribe Kearney que «Nuestra figuración-del-mundo es una libre elección entre estas dos modalidades de creación», y que «Es nuestra responsabilidad hacer venir el Bien cuyo advenimiento depende de nuestra transfiguración ética del mundo»<sup>10</sup>. El artista "saturnino", sin embargo, no parece tener opción: su "no-libertad" lo vincula al mal, a lo "demoníaco" en el sentido de Kierkegaard, como antes vimos. La ausencia aquí no parece poder ser completada ya por «una simbólica -en el sentido de Ricoeur- de la promesa de una presencia escatológica, promesa que se expresa por unos símbolos de retorno a una tierra prometida, a la redención»<sup>11</sup>. Quiere así Kearney, dejando abierta la posibilidad de la encarnación escatológica de la alteridad -aunque, si bien es cierto, sólo de manera parcial y nunca en su «totalidad o identidad sincrónica»-, salvarnos de la tentación del «nihilismo de una ausencia absoluta». Tanto la «idolatría de la presencia absoluta» (positivismo) como el «escepticismo nihilista» son para dicho autor una forma inauténtica, «uni-dimensional», de interpretar la figuración, una verdadera «desfiguración» que no tiene en cuenta la «doble fidelidad

de nuestra figuración-como» (esto es, la fidelidad a la presencia y a la ausencia de la encarnación escatológica de lo otro -lo *ausente*- en la presencia, sin que en ningún momento lo otro pierda su alteridad), reduciéndola así a «una de sus fidelidades con exclusión de la otra»<sup>12</sup>. Pero dicho "nihilismo", ¿no expresa también, más que el «rechazo incondicional», el *límite* (el verdadero fin) de nuestra posibilidad de transfiguración del mundo, el límite allende el cual está excluida toda presencia, pues es el reino nocturno de lo *interminablemente excluyente*? Hablábamos de los críticos tiempos de Bosch como de una época de marcado acento nihilista, que se expresaría -tal como lo vemos en la obra de nuestro pintor- como *condenación* de un mundo reducido a su propia inmanencia. Tal como nos muestra Huizinga, el declinar de la Edad Media se caracteriza por la creciente decadencia del simbolismo<sup>13</sup>. Para el simbolismo medieval, cada cosa poseía un sentido trascendente que la sobrepasaba; el mundo "transfigurado" simbólicamente conservaba su «sentido fundamental siempre otro», irreducible a una presencia totalizadora: su sentido se encuentra siempre más allá de todos nuestros "proyectos subjetivos". Las cosas se convertían así en verdaderos "iconos" -que no "ídolos"- de la trascendencia; incluso, como tuvimos ocasión de ver a propósito de la estética de Hugo de San Victor, el mismo "monstruo" se convierte en figura de esta transfiguración. Pero llega un momento, decíamos, en que el alegorismo y el simbolismo medievales comienzan a decaer. El mundo que pinta el Bosco es el de una humanidad que corre, como en el tríptico del *Carro de heno*, hacia su propia ruina en el infierno del postigo derecho (un infierno que no es, como dijimos, más que la clausura de esta tierra en su inmanencia y alejamiento definitivo de un principio trascendente). Ya no parece posible transfigurar la "carne del mundo", que ha perdido su valor simbólico, trascendente: al figurarla como heno se la despoja de cualquier otro sentido que no sea el de su propia materialidad, el de

su propia presencia fugaz codiciada por una humanidad condenada a la muerte eterna.

### C. El "duelo negro" por el hombre

"Metamorphosis", vertido al latín como "transfiguratio", viene a significar "devenir otro que lo que se es". Pero *metamorfosearse* las cosas en el universo cerrado del Bosco significa entrar en el juego peligroso de la disolución y las re-creaciones fortuitas y "caprichosas"; significa aventurarse en la noche de la sinrazón en la que todos los gatos son pardos, en la que todos los seres del recinto "condenado" (ocluido) de la tierra nos remiten a su sustento común: la in-diferencia, el caos, la noche promiscua. *«Todo se puede transformar en todo porque nada es en realidad nada»*.

La "transfiguración" encarnada por Jesús ya no es posible en un mundo que vive su propio duelo. El Cristo que aparece en los cuadros del Bosco, cuando no es la figura patética del varón de dolores, ocupa un lugar accesorio, demasiado alejado del mundo para representar al Cristo de la "transfiguración mesianica": Aquel que en el Monte Thabor se transformó ante las miradas atónitas de sus discípulos, que vieron cómo «su rostro brillaba como el sol y sus vestidos se volvieron blancos como la luz» (Mateo, 17, 2). Juan Damasceno comenta la transfiguración del Señor diciendo que «la divinidad es infinita y está en todo y más allá de todo», no pudiéndose por tanto reducir a una presencia idolátrica o a una figura histórica; y San Atanasio por su parte añade que «aquí han sido *prefigurados* los símbolos del reino [...] de la segunda venida gloriosa de Cristo [...] nuestra imagen futura y nuestra *configuración* en Cristo»<sup>14</sup>. «En la transfiguración - explica Kearney-, lo infinito se revela a través de la figura de lo finito sin jamás reducirse a una totalidad de presencia. La "blancura" es la metáfora tradicional para designar este carácter infinito e

indecible de Dios»<sup>15</sup>. Ahora bien, el blanco resplandeciente quizás exprese un solo aspecto, el aspecto luminoso, de esa transfiguración que «opera por desmesura» y que es «terriblemente inconmensurable», como reconoce el propio Kearney. Este autor trae oportunamente a colación las reflexiones de Melville acerca de ese monstruo marino, la gran ballena blanca Moby Dick: «La blancura [...] no es propiamente un color sino la ausencia visible de todo color y al mismo tiempo la base de todos los colores». Por un lado, es la blancura del alba, el aspecto "benéfico" del blanco preñado de posibilidades que describe Kandinsky:

En una caracterización más matizada, el blanco, que a veces se considera un «no-color» [...], es el símbolo de un mundo, donde han desaparecido todos los colores como cualidades y sustancias materiales [...]. Por eso el blanco actúa sobre nuestra alma como un gran silencio absoluto. Interiormente suena como un «no-sonido», que puede equipararse a determinadas pausas musicales que sólo interrumpen temporalmente el curso de una frase o de un contenido sin constituir el cierre definitivo de un proceso. Es un silencio que no está muerto sino, por el contrario, lleno de posibilidades. El blanco suena como un silencio que de pronto puede comprenderse.

*Es la nada juvenil o, mejor dicho, la nada anterior al comienzo, al nacimiento. Quizá la tierra sonaba así en los tiempos blancos de la era glacial.*<sup>16</sup>

Mas este blanco refulgente no es posible sin el otro blanco, el otro silencio que calla todas las voces: el aspecto "maléfico", "frío" y "negativo" del blanco neutro, vacío que lo emparenta con su extremo: el negro que absorbe la luz sin devolverla, que es antes ausencia que suma, antes negación que síntesis de luz y color. Tanto el blanco como el negro son colores de muerte y luto: negros y blancos son los caballos de la muerte.

El blanco que sirve de soporte a los colores del cuadro (la ausencia preñada de posibilidades de la imprimación blanca de la tabla en la que el pintor ha visto surgir un variado mundo multicolor) tiene su correlato exacto -la "fría exactitud" de la muerte- en los fondos negros de los Juicios Finales y los infiernos bosquianos, así como en

el oscuro vacío que se cierne sobre la figura de Jesús en el *Cristo con la cruz de Gante*. En la noche del final de la Edad Media el Salvador ya no parece poder indicar el camino a esa masa "desfigurada" de sayones que se consume en su propia voracidad, sorda y ciega al mensaje de trascendencia, incapaz ya de emprender el "ex-hodo" (el camino) a la "tierra prometida" que exige la "transfiguración de Cristo" como «la llamada a cada hombre a transfigurarse él mismo y su mundo según la figura del Fin»<sup>17</sup>. El negro de estas escenas bosquianas, que como un telón de fondo anuncia que detrás del escenario no hay nada, es el color de la condenación, el color de la muerte del hombre como destino trascendente, que se revela inequívocamente en esos rostros deformados (*desfigurados*) por las muecas horribles (muecas desdentadas muy similares a las de la muerte) de estos bribones que "asfixian" a Jesús y que, cual presencias fantásticas, parecen flotar en el vacío circundante.

El luto por la muerte del hombre. Como escribe Alain Gheerbrant, el luto blanco aún «tiene algo de mesianico. Indica una ausencia destinada a colmarse, una vacancia provisional»<sup>18</sup>. Es el luto de la muerte redentora, llena de salvación. Cuando San Juan dice a sus hermanos que «ahora somos ya hijos de Dios, y aún no se ha manifestado lo que seremos. [Mas] Sabemos que, cuando se manifieste, seremos semejantes a él, porque lo veremos tal cual es» (1 Juan, 3, 2), está expresando el deseo de los hijos de Dios de ver el Reino por venir «tal cual es». La transfiguración mesianica, por lo tanto, en cuanto "glorificación" anticipada, supone la esperanza de la gloria eterna (en último término la voluntad última de la revelación total que agota el misterio, posponiéndola para un futuro cierto que se vivirá como un eterno presente: la presencia absoluta de Dios). El "duelo negro", empero, es el duelo sin esperanza, «la pérdida definitiva, la caída sin retorno en la nada»: «El negro -explica Kandinsky- resuena interiormente como la nada sin posibilidades, como la nada muerta



después de apagarse el sol, como un silencio eterno sin futuro y sin esperanza»<sup>19</sup>. Como un infierno. Se tiene la sospecha, en trípticos como el *Jardín de las Delicias* o el *Carro de heno*, de que el destino de Adán y Eva estaba ya sellado desde la primera tabla: el «Paraíso terreno», luminoso como una aurora (la aurora del origen del hombre) pero conteniendo ya las semillas de la oscuridad anunciada por la mirada fría e inhumana de la lechuza, representa el comienzo de lo que el postigo del "infierno" es el desenlace fatal. Ya antes, en la representación de los primeros momentos de la creación (el tríptico cerrado del *Jardín*), vemos esas tinieblas que, como leemos en el *Génesis*, recubrían la faz del abismo. Pero es en los infiernos del Bosco -esos dominios del «Príncipe de las tinieblas» a los que la humanidad entera parece condenada irremisiblemente-, donde reina la opresión, la opacidad y la vacía pesadez del negro. El negro es el color dominante de los que han perdido la gracia de Dios, de los desheredados de la tierra que tanto representa Jerónimo Bosch; de los afligidos, de los melancólicos, de todos los hijos de Saturno: el color de la miseria y la debilidad humana, de la enfermedad, de la vejez y de la muerte: la Muerte, hermana según Hesíodo del Sueño e hija de la Noche, nieta del Caos<sup>20</sup>.

#### **D. La perspectiva demoníaca**

Los "espejos saturninos" distancian al hombre de lo dado, pero según el distanciamiento que es propio de la perspectiva grotesca y demoníaca. En la obra del "artista demoníaco" también percibimos ese «aura» que reivindica Walter Benjamin en su ensayo sobre *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, donde la define como el «fenómeno único y no-repetible de una distancia, sea cual sea la proximidad del objeto»<sup>21</sup>. Esta necesidad de preservar el objeto en su halo de misterio, esta retirada del mismo que impide su total

revelación o patentización, está testimoniada con evidencia en las obras del Bosco, en las que nada parece mostrarse a las claras, pues cada cosa parece darse sólo en la ocultación de la cápsula o la envoltura que la esconde, en la cripsálida que lo protege de nuestra mirada in-sistente, que cree poder identificarse con todo, reproducirlo todo en el espacio de la transparencia, de la permanente presencia permeable a la mirada y a la inteligencia. Pero aquí el "aura" del objeto no es esa distancia luminosa que hace de cada "presencia oscura" un presagio de la trascendencia incomprensible para el hombre; no es un modo de darse la presencia invisible y consoladora de Dios en lo visible, como en la interpretación del monstruo en la estética de los victorinos. Los monstruos que nacen en esas formas ocultantes del Bosco esconden una amenaza de desastre y aniquilación.

Llamaremos "perspectiva demoníaca" a la transformación del "aura" de la perspectiva ética o religiosa, esperanzadora y confortadora, en *distanciamiento grotesco*, en el sentido que luego precisaremos. Si para Kearney «La esperanza escatológica es la esperanza del "reino posible de los fines"», según la tercera formulación del imperativo categórico que Kant da en los *Fundamentos para una metafísica de las costumbres*, y si «Este reino posible de los fines representa a la vez el *telos* religioso de la resurrección», de manera que «Se puede decir entonces que la libertad auténtica se expresa a la vez como la esperanza de participar en la resurrección divina»<sup>22</sup>; cabe decir entonces que la desesperanza "demoníaca" es la distancia in-finita que abre la pérdida de fe en un «Dios resucitado de entre los muertos», la necesidad o no-libertad de la condenación in-terminable y de lo demoníaco en el sentido de Kierkegaard. Y aun así encontramos cierta rebeldía ante la ilusión de lo dado o lo prometido. Acaso la única libertad del condenado: la del desengaño. La perspectiva demoníaca abre un *aura*, una distancia con respecto al mundo presente a veces tan fría e "inhumana" como las puntas aceradas

de las concreciones minerales de las composiciones bosquianas. Sus imágenes aluden a la otredad gracial que se esconde detrás del confortable y cálido mundo al que el hombre se habitúa, en el reverso de lo que Jean Cassou llama, hablando de Pablo Picasso, la «eterna compañía» de nuestro «decorado familiar». Lo que define al artista "visionario" y "demoníaco" es que no posee ningún "universo" en propiedad, por lo que parece condenado a sufrir en vida (el simulacro de) la muerte, pues su mundo -como el del "artista saturnino"- no es sino «una serie de soledades que se metamorfosean la una a la otra»<sup>23</sup>: una ausencia que no es capaz ya de colmar la fe escatológica en una presencia futura. Romper el cerco afectivo que vincula al mortal con su espacio de perspicuidad; no dejarse "embaucar" o "fijar" por un valor reconocible; guardar la distancia para no ser seducido por la continuidad de una conciencia o de un mundo: tales son las condiciones que permiten al artista visionario "forzar" el mundo dado o por venir y dirigir la mirada hacia lo inaprehensible, hacia lo imposible. Los "caprichos", las bizzarías, las extravagantes invenciones, las metamorfosis y las "monstruosidades" de todo género; en fin, el gusto *manierista* por lo paradójico e incomprensible, son, tanto en el Bosco como en todos los artistas "demoníacos", una tentativa desesperada y "heroica" por no reconocerse en ningún espejo; en el fondo, escribe Cassou, un deseo de «desaparecer» en el que «Lo absurdo es puesto de manifiesto con insolencia»<sup>24</sup>. Los seres en el Bosco alteran sus proporciones normales; invierten sus relaciones familiares: los vegetales parecen copular con las rocas en simbiosis fantásticas; los objetos inanimados adquieren rasgos humanos y, con frecuencia, perfiles hostiles; las bestias se humanizan, los humanos se embrutecen; animales y hombres intercambian sus miembros; éstos se suprimen, se multiplican y yuxtaponen en miríadas informes, productos de las más infernales hibridaciones: es la "transfiguración" cuando se convierte en "desfiguración", en posibilidad de lo imposible. «Nada

se halla en su sitio. ¿Y si nuestras dimensiones, nuestras proporciones se alteran bruscamente?»<sup>25</sup>. Formas, como la del Bosco, angulosas, dislocadas, disparatadas y «rechinantes de color», que atacan lo conocido por la lógica del sentido. ¿Qué ve el artista demoníaco sino esta familiaridad sobresaltada, tomada al asalto, el absurdo del presente desbordado por el no menos absurdo porvenir? Cifra -como señala Santiago Amón a propósito del arte cubista- de lo que, prisionero de la «despótica clausura» del presente dado, aún no es; eso que sólo podemos pensar como diferencia: lo informalizable, lo que no es posible representar y que por ello aparece «radiante de otredad»<sup>26</sup>, en su radical *anormalidad* que ni siquiera la perspectiva de un futuro puede redimir.

Se dibuja una sonrisa "satánica" -una sonrisa parecida a la del Hombre-árbol- en el pintor cuando éste transgrede, transforma y despedaza el tejido habitual de las cosas, y entre los fragmentos lo vislumbra. ¿Que qué vislumbra? Oigámoslo en los versos de Rafael Alberti en *A la pintura*:

Entre el ayer y el hoy se desgaja  
lo que más se asemeja a un cataclismo.  
Trae rigideces de mortaja,  
separación del abismo.<sup>27</sup>

El poeta que domina el genio de las palabras sabe bien lo que se oculta tras ellas:

Monstruos.  
¡Oh monstruos, razón de la pintura,  
sueño de la poesía!  
Precipicios extraños,  
secretas expediciones  
hasta los fosos de la luz oscura.  
Arabescos. Revelaciones.  
Canta el color con otra ortografía  
y la mano dispara una nueva escritura.<sup>28</sup>

El poeta (el pintor) que juega con las palabras (con los colores) parece presentir que la vida es un juego que se agota a sí mismo en su propio *jugarse* azaroso y ciego. El artista demoníaco es el que ha caído en la cuenta de que la solidez tranquilizadora de nuestro mundo es tan gratuita, tan absurda y fantástica como un

"capricho", como una "greguería" picassiana. «Místico de especie satánica», llama Cassou a Picasso. Título que cabe atribuir asimismo al Bosco. ¿Qué vemos en este mundo trastocado por la fantasía y la manía del mal sino la grotesca ley del azar que sacude y «pone patas arriba» todas las rutinas, todos nuestros hábitos perceptivos, imaginativos y significativos, que apenas sirven para llenar el absurdo y el vacío de nuestras vidas? Las categorías humanas del orden y la finalidad resultan "ridículas" apenas la perspectiva grotesca las confronta con la posibilidad de la muerte, el «desorden supremo», «el más sarcástico de los disparates» al que siempre se llega después de «avanzar de disparate en disparate». La perspectiva *grotesca* y "demoníaca" que no es posible sin el humor, ese viejo amigo del hombre -ese humor ácido del Bosco-, escudo que lo protege del viento gélido que sube del infierno. Alberti lo describe con singular agudeza y con un fino sentido para lo "grotesco" bosquiano, en los versos dedicados a nuestro pintor<sup>29</sup>.

#### **E. Lo grotesco y lo escatológico**

Tan sólo "lo grotesco" parece poder hacer soportable la «guadaña» y «el espanto y el diente crujiente sin fin» con que termina Rafael Alberti los versos dedicados al Bosco. Pero ¿qué entendemos por *lo grotesco*? Seguiremos aquí la propuesta de Wolfgang Kayser de ampliar este concepto más allá de su sentido habitual que designa un determinado arte ornamental.

Las palabras "grottesca" y "grottesco" provienen, como ya indicamos, de *grotta* (gruta), por el lugar en el que fueron encontradas estas ornamentaciones antiguas: las grutas o criptas de las Termas de Tito en Roma, erigidas sobre la villa de Mecenas y la *Domus aurea* de Nerón, excavadas en tiempos de Rafael, cuyo taller se convirtió en prolífico productor de grotescos, esto es de «figuras

fantásticas -leemos en un *Manual de ornamentación*- , con frecuencia muy feas, resultantes de combinar organismos humanos, animales y vegetales en disposición caprichosa. Figuras aladas de mujer, acurrucadas y sin brazos; troncos humanos rematados en cola de pez, con cuellos interminables, retorcidos en varias vueltas y extremidades que rematan en follaje son los tipos de este género de ornamentación»<sup>30</sup>. Dragones, efigies, grifos, arpías, sátiros, centauros, criaturas mitad gallos mitad hombre, cráneos de caballo, etc., entrelazados de mil formas caprichosas con ramas, hojas, flores, candelabros, columnas estrambóticas y otros objetos en formaciones inestables, ciertamente semejantes a las que encontramos, por ejemplo, en el *Jardín de las Delicias* del Bosco. Estas pinturas grotescas, de las que se encuentran abundantes muestras en Pompeya, no fueron seguramente originales de Roma sino que, realizadas tal vez por amanuenses alejandrinos (el lugar, anota Gustav R. Hocke, «donde se dio la primera fase del Manierismo europeo») contienen elementos egipcios, persas y tal vez de Asia Menor. Ya el "clásico" Vitruvio, en un pasaje de su *De architectura* citado por Vasari, se refiere a esta «nueva moda bárbara» en términos nada elogiosos:

Pues ahora se prefiere pintar en las paredes monstruos en vez de reproducciones claras del mundo de los objetos. En vez de las columnas se pintan tallos acanalados con hojas encrespadas y volutas, en vez de los tímpanos ornamentos y también candelabros que llevan edículos pintados. En los tímpanos de éstos crecen flores delicadas que se enroscan en unas raíces y se desenroscan a partir de ellas, y sobre las cuales están colocadas unas estatuitas carentes de todo sentido. Finalmente, los tallitos sirven de apoyo para nada menos que unas medias figuras, algunas con cabeza de hombre, otras con cabeza de animal. Pero semejantes disparates no existen, no existirán nunca ni existieron jamás.<sup>31</sup>

Indignación de la razón y el "buen" sentido ante lo que supone un escándalo para el ideal clásico de la medida y la "sana" proporción. Precario equilibrio y sin embargo secreta trabazón de estas formas disparatadas e irracionales que asustan a Vitruvio porque "anulan" el orden de la naturaleza y, sobre todo, por el problema que plantea su

presencia paradójica: la existencia de lo que no existe ni existió nunca ni existirá jamás, esto es la ausencia o imposibilidad que el grotesco hace patente: en último término el «mayor de los desórdenes», que angustia y seduce en estas figuras que -escribe Hocke- «flotan como imágenes de un sueño. Seres híbridos, planta, bruto y hombre, que se encuentran en perpetua metamorfosis. Los límites entre el mundo vegetativo, animal y humano, han desaparecido»<sup>32</sup>.

Ahora bien, "acoplar" lo disparatado, ensamblar «distintos planos del ser», entraña mucho más que un simple juego festivo y jocoso. Para el Renacimiento, dice Kayser, el término "grotesco" no sólo designaba un arte ornamental (aunque bien es verdad que lo monstruoso siempre ha estado ligado a lo ornamental y *marginal* en un sentido más profundo), no sólo encerraba «el juego alegre y lo fantástico libre de preocupación, sino que se refería al mismo tiempo a un aspecto angustioso y siniestro en vista de un mundo en que se hallaban suspendidas las ordenaciones de nuestra realidad, quiere decir, la clara separación de los dominios reservados a lo instrumental, lo vegetal, lo animal y lo humano; a la estática, la simetría y el orden natural de las proporciones. Esto se evidencia en el segundo vocablo surgido en el siglo XVI para designar los grotescos: sueños de los pintores (*sogni dei pittori*)»<sup>33</sup>.

Semejantes «*sogni dei pittori*» los encontramos en los universos disparatados, proteicos y monstruosos del Bosco: éstos resultan del encuentro con lo *desmesurado*. Si todo, en lo grotesco, se puede transformar en todo, es porque nada es en realidad nada. Las analogías entre los hombres y los animales (y las plantas), que encontramos en los bestiarios fantásticos medievales y que fueron afanosamente buscadas por los manieristas (véase, por ejemplo, la *Physiognomonia* de G.B. Della Porta, publicada en 1588; o los propios rostros de "animales" de los sayones del Bosco), tienen su fundamento en la *nada*

común que comparten, que no es sino el reverso de la vinculación mágica universal del «todo está en todo». Los universos "oníricos" y "delirantes" del Bosco, en los que no parece haber límites a lo posible salvo los de la propia desintegración frenética de las formas, están entretejidos con el hilo de la angustia y bordados con el fino sedal del humor, un humor negro que podría ser tildado de "satánico".

Como observa Kayser, «Los adjetivos son los elementos perturbadores de los idiomas. Al olvidarse así de su procedencia efectiva, el adjetivo es capaz de disolver por completo su vinculación material con un objeto concreto». De esta suerte «*grotesque* encerraba la posibilidad de significar algo más que la pintura de grutas de los antiguos y su renovación moderna, realizaciones éstas a que se había referido en el principio». Y, desde luego, «Ya al usarse este término se había efectuado un cierto alejamiento de la gruta en cuanto hecho material»<sup>34</sup>. Podemos preguntarnos, sin embargo, si existe una relación o analogía profunda entre el ser paradójico de la gruta -pues no es ésta sino una oquedad: es el no-ser el que configura aquí el ser propio de la cueva- y la existencia problemática del *grotesco*: formas imposibles y fantásticas que parecen nadar, como las figuras inconsistentes de un sueño, en la noche del antimundo, en los límites mismos de la nada. Hocke ha insistido sobre la vinculación de la "magia" de las grutas romanas con las grutas laberínticas crético-egipcias de las que aquéllas (por ejemplo, la que se puede visitar en Apulia, cerca de Castellana) serían herederas<sup>35</sup>. Sólo que los laberintos "grotescos" del Bosco carecen de centro, o lo que es lo mismo, el centro lo ocupa el propio monstruo (lo que des-centra por definición), que preside la composición del «Infierno-musical», el Hombre-árbol que se convierte así en el grotesco bosquiano por excelencia, en parte vegetal, animal y humano, hibridación que sólo es posible bajo la perspectiva de la muerte, cuyas marcas exhibe obscenamente el color macilento de su carne horadada que hace las



veces aquí de gruta o taberna infernal.

Mirando el interior de esta cantina del infierno -y en general en la obra toda del Bosco-, observamos en ella figuras que los escritores del siglo XVII calificarían de "grotescas", en el sentido, algunas veces, de inusitado y "bizarre", pero con mayor frecuencia en el de "ridicule", "comique", "extravagant" y, sobre todo, "burlesque". Tal fue, según Kayser, el sentido más bien romo y grosero en que derivó la palabra "grotesque", despojando así al concepto de su aspecto más siniestro: a partir de entonces todo lo que en estética se diga de lo grotesco, excepción hecha del romanticismo, no es sino «una mera repetición del uso idiomático francés que le correspondió en el siglo XVII», poniendo así de manifiesto el carácter inocuo de lo que «suscita tan sólo una sonrisa despreocupada»<sup>36</sup>. Pero lo grotesco no fue ni es, simplemente, lo inusitado ni lo "chocarrero". Kayser lo define, de un modo general, como «el mundo distanciado» en el cual «se revelan de pronto como extrañas y siniestras las cosas que antes nos eran conocidas y familiares»<sup>37</sup>. En este sentido lo grotesco es siniestro (*Unheimlich*) en el sentido de Freud: lo espantoso que anida en las cosas familiares, como cuando los objetos inanimados de repente (como esos cuchillos y otros objetos comunes de uso en los paisajes de pesadilla bosquianos) parecen cobrar extraña vida y muestran cierta animadversión hacia el hombre. Parece como si algo que debía haber permanecido oculto, secreto, se manifestara: tal es en último término, según Freud<sup>38</sup>, lo que nos angustia de lo siniestro (*das Unheimliche*), que es verdaderamente grotesco si no desaparece una vez desvelado -como pretende el fundador del psicoanálisis- su supuesto origen o fundamento (v.gr., el miedo a la castración), pues lo que manifiesta precisamente es su absoluta falta de fundamento. Lo grotesco se muestra allí donde el mundo, rebosante de «tensiones amenazantes», aparece «insondable y caótico», inhumanamente hostil, tal como lo vemos en el Bosco. La perspectiva grotesca, como

perspectiva «del horror» y de lo abismal, «conjura un mundo *sui generis* de lo nocturno e ilógico que no permite al contemplador ninguna interpretación racional ni emocional» y hace que «lo absurdo se mantenga justamente como absurdo»<sup>39</sup>. Tal es la perspectiva de la perplejidad y de la "desfiguración" hermenéutica, que "cierra" toda posibilidad de interpretación, de manera que el distanciamiento grotesco del mundo desaparece cuando resultan dominantes otras suertes de distanciamiento, como el de la perspectiva ética, religiosa o satírica. El mundo "deformado" por la perspectiva grotesca es realmente otro, aparece extraño, pero al mismo tiempo, *tal como es*, sin expectativas de cambio. De ahí que, al hablar de lo grotesco, no se puede hablar de transfiguración en el sentido de Kearney.

Sin duda la existencia de otros planos de comprensión no excluye el plano grotesco. Lo vemos en las obras del Bosco. En ellas encontramos, desde luego, elementos moralistas, religiosos y satíricos. Sin embargo, aunque el "fondo cristiano" está todavía presente es, como ya indicamos con Kayser, «incapaz de servir de soporte»; carece de la fuerza suficiente como para impedir que por sus grietas se deslice subrepticamente las potencias abismales de lo grotesco. Reducir el caos o la deformación del mundo bosquiano a propósitos didácticos o a una intención ética, como si los monstruos de este pintor de las landas infernales no fueran sino «enérgicas advertencias y enseñanzas» -tal es la perspectiva moralista o religiosa que ha gozado de gran fortuna entre los críticos que han buscado «perspectivas claras de emoción y valoración»-, significa contentarse con los niveles más superficiales de comprensión de la problemática del Bosco, aquellos que no explican esa extraña sensación de fascinación y estremecimiento que aún sentimos ante sus desconcertantes tablas. Lo "tendencioso" -el mundo de las intenciones morales, didácticas o religiosas- no desempeña aquí un papel tan decisivo que anule lo grotesco. Por el contrario, en esta y otras

obras en las que lo grotesco juega un papel esencial, por debajo de estas relaciones que, en palabras de Kayser, «sólo se despliegan a manera de una superficie», subyacen «las profundidades más oscuras» de lo grotesco. Ya no es posible interpretar los "monstruos" bosquianos como deformaciones o exageraciones intencionadas con fines satíricos o admonitorios. Como hijo de su tiempo, el Bosco describe la realidad de su mundo con mirada satírica: zahiere a los hombres por sus vicios y debilidades, los reprende con mordacidad e ironía inusitadas; pero observamos que estos "andamios" de la sátira y la ironía, que suponen en el pintor cierta superioridad o "altura racional" con respecto a la realidad descrita, con frecuencia son tan frágiles e inseguros como el propio soporte en el que se sujetan: el "sujeto" que habla en el cuadro lo hace desde su propia inseguridad y desesperanza. El artista parece fustigarse también a sí mismo con su mirada incisiva, despiadada, en el -según creemos- autorretrato que es el Hombre-árbol, el monstruo grotesco que se tambalea en el lago de aguas negras del infierno y que apenas se sostiene en pie sobre las dos barcas rotas a la deriva. Sólo cuando -repetimos con Kayser- la visión satírica tiende a hacerse tan «exageradamente aguda que avanza hacia lo abismal» (sin que se entrevea ya por el "negativo" de la realidad que ofrece la sátira una nueva que sería la verdadera o positiva) puede vislumbrarse lo grotesco.

Las figuras monstruosas que estudiaremos desde el punto de vista de la «figuración visionaria» -desde el punto de vista de la perspectiva grotesca- son figuras "excéntricas" que tienen una vida excéntrica y se mueven por consiguiente "excéntricamente": son figuras de los márgenes y del desequilibrio que no conocen otra lógica que la de la arbitrariedad y la de la fuga de sentido, sin que sea posible en ellas ninguna orientación, ninguna angulación confortadora. De ahí que lo monstruoso grotesco del Bosco haya que distinguirlo de lo

"monstruoso" *sublime*, en el sentido usual que conocemos desde el anónimo *Sobre lo sublime* al que ya hicimos referencia. «Pues así como lo sublime -a diferencia de lo bello- dirige nuestras miradas hacia un mundo más elevado, sobrehumano, así ábrese en el aspecto de lo ridículo-deforme y monstruoso-horroroso de lo grotesco un mundo inhumano de lo nocturno y abismal», como escribe Kayser<sup>40</sup>. Lo grotesco se revela así en «toda su profundidad» en la lejanía de lo sublime. También en la lejanía de "lo trágico". Ciertamente, nos hemos referido a veces al Bosco como un pintor *trágico*, un artista que vive hasta el extremo la tragedia existencial en la que sume al hombre la violenta transición de dos épocas. Pero precisemos ahora con Kayser que «lo trágico no permanece del todo inaprehensible», cosa que sí es posible decir de lo grotesco, entendiendo lo trágico en el sentido -y sólo en este sentido- de lo que «nos ofrece justamente en lo absurdo carente de sentido, la vislumbre de un posible sentido escondido en el destino preparado en las mansiones de los dioses y en la grandeza del héroe trágico que sólo se revela en el sufrimiento»<sup>41</sup>.

Cabe decir, sin embargo, que estas perspectivas (ético-religiosa, satírica, trágica, sublime e incluso -cabría añadir- "onírica") son con todo necesarias para mantener cierta cordura o "sobriedad" mental, para soportar lo inaguantable por la mirada humana. Lo grotesco hunde en el abismo; su tremendo poder caotizador desintegra todos los órdenes humanos; amenaza con aniquilar las cosas, con reducirnos a cosas para arruinar después nuestra propia identidad personal. Como advierte Kayser, «es muy fácil caer en lo grotesco, pero se necesita ayuda para salir de ello [...] y, si se pretende que la narración continúe [que la vida continúe], debe disponerse de otro plano donde puede seguir desarrollándose»<sup>42</sup>. De ahí que no puedan faltar en la "narración" pictórica del Bosco esos otros planos o perspectivas. Por ejemplo, igual que Hoffmann o el propio Goya, el Bosco seguramente recurrió a la representación de escenas grotescas

como si fueran experiencias oníricas -recurso éste, dicho sea de paso, muy común en la literatura medieval de visiones, como en el famoso sueño de Tondalo en el que el irlandés desciende a los infiernos y cuenta lo que allí ve-, experiencias atroces de las que sin embargo en cualquier momento se puede despertar y ponerse "a salvo" en otro plano. Asimismo, al representar lo grotesco bajo la forma del mito cristiano de la pena o como la historia de una tentación (las tentaciones de San Antonio), el autor parece querer dar así un sentido a lo figurado, sin que por ello se anule por completo la fascinación y la angustia de lo grotesco. Ahora bien, sin desestimar los distintos planos o niveles que se dan cita en la obra del Bosco -algunos de los cuales, como el del "Bosco moralista", "autor satírico" o "devoto cristiano", suficientemente estudiados-, nosotros nos vamos a centrar en el que creemos más descuidado y juzgamos más característico del genio bosquiano: el "plano" grotesco, la "perspectiva" que pone en crisis todas las perspectivas.

Pero si hasta aquí nos hemos limitado a definir negativamente -por lo que no es- la perspectiva grotesca, conviene que ahora *aludamos* por lo menos a algo "positivo" de lo que resulta tan difícil siquiera mentar, pues su esencia más genuina reside en lo innombrable. Por de pronto podemos referirnos a su forma. Lo grotesco adopta, siguiendo a Kayser, dos formas o modalidades sobre las que habrá que insistir, presentes ambas en el Bosco: «el grotesco fantástico con sus mundos oníricos», y «el grotesco radicalmente satírico con su alboroto de máscaras». Vemos en efecto en la obra bosquiana una mezcla inquietante de realismo extremo y fantasía desbordante, como si el distanciamiento que es propio de lo grotesco pusiera en evidencia una «vinculación secreta y aterradora entre lo fantástico y nuestro mundo». Respecto a la segunda "forma" de lo grotesco, incidiremos en la estrecha relación existente entre lo grotesco y el mundo del teatro, cuando nos refiramos a la importancia de la óptica teatral en el Bosco.

Limitémonos ahora a señalar, con Kayser, que «lo grotesco tiene que ocurrir en lo concreto»<sup>43</sup>, en el espacio tal como aparece en una tabla o en un lienzo. El distanciamiento grotesco dista mucho de conformarse a la distancia tranquilizadora e inocuamente abstracta del concepto. La "mediación" del concepto diluye la amenaza potencial de ese extraño distanciamiento que se vive con toda su intensidad en lo concreto. De ahí que sea propio del "estilo" del arte grotesco el "realismo" de las escenas, su fría y punzante objetividad, marcada con caracteres estridentes en las tablas del Bosco o en los grabados de un Goya o un Callot, como corresponde a un mundo que aparece ante la humana visión como agresivo y hostil. Crudo realismo en las figuras y en los paisajes que se alía sin pudor ninguno con la más disparatada fantasía para dar lugar, en el Bosco, a universos paradójicos, tan absurdos y ridículos como horribles.

Lo peor es que ante lo grotesco no recibimos aclaración alguna. Puede decirse del "Bosco grotesco" lo que dice Tieck del «Breughel de los infiernos»; «que cerró de golpe la puerta dejando afuera el entendimiento»<sup>44</sup>. Se trata de esa *extrañeza* que se sitúa más allá de cualquier sobreentendido espiritual y ante el que el contemplador rara vez alcanza la distancia racional que le confiere seguridad y libertad. Puede decirse incluso que esta extrañeza grotesca desbordó seguramente al propio artista, a este "cronista" de los infiernos humanos que apenas estaba mejor informado que sus "personajes" de lo que a éstos acontecía: y es que en este mundo desarticulado, dislocado por la "lógica" delirante del sinsentido, las relaciones del hombre consigo mismo y con las cosas se deslizan peligrosamente hacia el absurdo, «como un plano -dice Kayser- que se extiende hacia lo incommensurable». Lo grotesco en el Bosco surge cuando han desaparecido en el horizonte los signos de una realidad invisible superior. Jerónimo Bosch es un pintor, un escrutador de lo visible: lo extraño nace justamente allí, en el seno del mundo normal que el

artista describe con minuciosidad de naturalista; sus paisajes naturales y humanos son familiares hasta que, de pronto, surge abruptamente en ellos lo inesperado: lo que nos acongoja no es una fuerza extraña que invade nuestro mundo de la experiencia ordinaria, sino la extrañeza o alteridad que se revela como la esencia de este mundo, nuestro mundo que ya no se vive como nuestro. El artista fuerza nuestra complicidad en ese proceso por el que nuestro espacio vital, hasta ahora habitable, es amplificado y deformado por la lente de una rara fantasía, hasta tornarse inhóspito, ajeno, lleno de puntas hostiles, vivas, cuya intensidad y autonomía vitales es sentida como una amenaza. Tales son las "potencias" siniestras de lo invisible impronunciable que la imaginación sólo acierta a figurarse *como* formas monstruosas, teratomórficas o demoníacas. Entonces es cuando «Los animales del Apocalipsis» emergen del "abismo" y en la vida cotidiana se (pre)siente la amenaza de los demonios: como apunta Kayser, el hombre trata de esta manera de "nombrar" los poderes de lo grotesco asignándoles un lugar dentro del orden cósmico o plan de la creación; inútilmente, cabe añadir, pues «Aquello que irrumpe sigue siendo inaprehensible, inexplicable e impersonal»<sup>45</sup>. Lo grotesco es aquello que se oculta a la mirada humana y «para lo cual la lengua no tiene nombre»; pero no un "aquello" que exprese una lejanía que un mayor acercamiento o una claridad mayor en el enfoque desocultaría. La otredad que comporta lo grotesco nunca llega a revelarse sencillamente porque es la ocultación misma; tan sólo se pre-siente en los entresijos ocultos de lo visible: sólo se adivina -con ese poder "profético" del que únicamente el visionario "saturnino" es capaz- en las negaciones, en aquello que se retira de la "tiranía" de la presencia, en las posibilidades suspendidas del futuro, en las *postrimerías* de la vida del hombre. Lo grotesco por lo tanto resulta de la vivencia de la ocultación (¿y no es en último término la muerte la mayor ocultación?), de la vivencia del misterio.

Los seres del universo *grotesco* del Bosco se deforman hasta perder su identidad. Cuando contemplamos alguna de sus obras "fantásticas" se apodera de nosotros un estremecimiento, un estremecimiento que -como escribe Kayser con respecto a la *experiencia* de lo grotesco- «se apodera de nosotros con tanta fuerza porque es nuestro mundo cuya seguridad prueba ser nada más que apariencia. Sentimos además que no nos sería posible vivir en este mundo transformado». El mundo, tal como se refleja en los espejos saturninos del Bosco, aparece siempre en estado de desintegración; al fin y a la postre no queda sino la sonrisa sarcástica, ácida -la sonrisa escéptica del autorretrato de Arras, la misma que parece desencajarse en la sonrisa delirante del Hombre-árbol- cuando se comprueba que este mundo permanentemente al borde del abismo no es otro que el mundo del hombre, un mundo sin salida que, en este sentido, se parece mucho al que la tradición ha designado con el nombre de infierno. Kayser advierte que en el caso de lo grotesco no se trata tanto del «temor a la muerte» como de la «angustia ante la vida»<sup>46</sup>; a la vida -precisemos por nuestra cuenta- carente de fundamento, que se patentiza en cuanto tal, merced a la *experiencia* "saturnina" de la muerte. La vida aquí, como el *capriccio* grotesco, se revela como «un juego con lo absurdo»; como esas configuraciones grotescas «Puede comenzar con alegría y casi con libertad, tal como Rafael quiso jugar con sus arabescos. Pero también puede arrastrar al jugador, robarle su libertad y colmarlo de estremecimiento ante los fantasmas frívolamente conjurados por él»<sup>47</sup>.

Los monstruos aparecen en el Bosco como *figuras* de eso que hemos llamado la otredad, metáforas fantásticas de la ocultación, juegos de la imaginación que *a-luden*, alterando la imagen "normal" del mundo, a lo otro. Nos son sólo, por cierto, *grotescos* en el sentido arriba indicado, si bien conservan siempre algo de este carácter que los emparenta entre sí: como figuras de lo posible (aunque esta



posibilidad sea la imposibilidad misma del monstruo en cuanto tal) suponen siempre un distanciamiento y trastocamiento imaginario de lo dado, una desviación con respecto a lo habitual establecido, un "contacto" con el misterio. Adquieren incluso en la imaginación de los hombres configuraciones espaciales: son los fantásticos "monstruos de Oriente", descritos prolijamente en los no menos "fantásticos" viajes realizados por los aventureros de la Antigüedad y la Edad Media; criaturas que sólo habitan en los confines del mundo conocido, en aquellos lugares maravillosos donde se localizaba el Paraíso terrestre, poblados por razas fabulosas y sorprendentes plantas y animales: lugares nunca hasta entonces vistos por el hombre que resplandecen con colores más brillantes que los nuestros, justamente allá, en las antipodas del mundo conocido, dado. Veremos en el siguiente capítulo cómo el Bosco se deja seducir por esa literatura de los *mirabilia* tan del gusto de la sensibilidad medieval y postmedieval; nos preguntaremos por los márgenes espaciales de la otredad, antes de que *lo otro* se transforme finalmente en figura del des-engaño, en verdadera figura grotesca: son los monstruos del fin del mundo que ya sólo aluden el *misterio* como ausencia de sentido y suprema ocultación. Tales son, como veremos, los *pre-sagios* o monstruos "apocalípticos" del pintor de 's-Hertogenbosch.



## Notas

1. W. Kayser, *Lo grotesco*, ed. cit., pág. 73.
2. Ludwig Schajowicz, *Los Nuevos Sofistas. La Subversión Cultural de Nietzsche a Beckett*. Editorial Universitaria, Puerto Rico, 1979, pág. 250. Sobre la concepción nihilista del mundo cristiano, ver págs. 249 y 250.
3. Charles Prost, *Les chardons et la petite tortue ou le Jardin des délices de Jérôme Bosch décrypté*. Casterman, París, 1992, pág. 173.
4. H. Read, *Orígenes de la forma en el arte*. Ed. Proyección, Buenos Aires, 1967, pág. 100.
5. R. Kearney, *Poétique du possible. Phénoménologie herméneutique de la figuration*, ed. cit., pág. 91.
6. R. Kearney, *id.*, págs. 91-92.
7. P. Ricoeur, *El conflicto de las interpretaciones*. Cit. en R. Kearney, *ib.*
8. R. Kearney, *id.*, pág. 39.
9. R. Kearney, *id.*, pág. 137.
10. R. Kearney, *id.*, págs. 39-40.
11. R. Kearney, *id.*, pág. 138. Kearney se refiere a la hermenéutica ético-escolástica de los símbolos bíblicos del autor de *La simbólica del Mal*.
12. R. Kearney, *id.*, págs. 138 y 139.
13. Cfr. J. Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, ed. cit., cap. 15.
14. Cit. según R. Kearney, *op. cit.*, págs. 166 y 170.
15. R. Kearney, *id.*, pág. 166.
16. Vasili V. Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*. Ed. Labor, Barcelona, 1981, págs. 85-86.
17. R. Kearney, *op. cit.*, pág. 169.
18. J. Chevalier y A. Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, ed. cit., art. «Negro», pág. 747.
19. V.V. Kandinsky, *op. cit.*, pág. 86.
20. «Del Caos surgieron Érebo y la negra Noche. De la Noche a su vez nacieron el Éter y el Día, a los que alumbró preñada en contacto amoroso con Érebo [...]. Parió la Noche al maldito Moros, a la negra Ker y a Tánato; parió también a Hipnos y engendró la tribu de los Sueños. Luego además la diosa, la oscura Noche, dio a luz sin acostarse con nadie a la Burla, al doloroso Lamento y a las Hespérides que, al otro lado del ilustre Océano,

cuidan las bellas manzanas de oro y los árboles que producen el fruto». Hesíodo, *Teogonía*, 124; 212 y ss. En: *Obras y fragmentos*. Edición de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez, Gredos, Madrid, 1978.

21. Sobre «el aura como horizonte estético de lo posible», cfr. R. Kearney, *op. cit.*, págs. 174 y ss, de quien tomamos esta cita.

22. R. Kearney, *id.*, págs. 201-202.

23. Jean Cassou, *Pablo Picasso*. Ed. Daimon, Barcelona, 1976, pág. 10.

24. J. Cassou, *id.*, pág. 20.

25. *Ib.*

26. Santiago Amón, *Picasso*, ed. cit., pág. 128.

27. Rafael Alberti, *A la pintura (Poema del color y la línea) (1945-1976)*. Alianza Editorial, Madrid, 1989, «Picasso», 47, pág. 132.

28. R. Alberti, *id.*, «Picasso», pág. 133.

29. Con la osadía y la jugosa plasticidad de su verbo Alberti ha captado la audacia y agilidad inventivas de la obra de nuestro pintor y la singularidad de su grotesco universo, jocosos y trágicos. Los versos merecen reproducirse en su totalidad:

El diablo hocicudo  
ojípelambrudo,  
cornicapricudo,  
perniculimbrudo  
y rabudo,  
zorrea,  
pajarea,  
mosquiconejea,  
humea,  
ventea  
peditrompetea  
por un embudo.  
Amar y danzar,  
beber y saltar,  
cantar y reír,  
oler y tocar,  
comer, fornicar,  
dormir y dormir,  
llorar y llorar.

Mandroque, mandroque,  
diablo palitroque.

¡Pío, pío, pío!  
Cabalgo y me río,  
me monto en un gallo  
y en un puercoespín,  
en burro, en caballo,  
en camello, en oso,  
en rana, en raposo  
y en un cornetín.

Verijo, verijo  
diablo garavijo.

¡Amor hortelano,  
desnudo, oh verano!  
Jardín del Amor.

En un pie el manzano  
y en cuatro la flor.  
(Y sus amadores,  
céfiros y flores  
y aves por el ano.)

Virojo, pirojo,  
diablo trampantojo.

El diablo liebre,  
tiebre,  
notiebre,  
sipiliptiebre,  
y su comitiva  
chiva,  
estiva,  
sipilipitriva,  
cala,  
empala,  
desala  
traspala,  
apuñala  
con su lavativa.

Barrigas, narices  
lagartos, lombrices,  
delfines volantes,  
orejas rodantes,  
ojos boquiabiertos,  
escobas perdidas,  
barcas aturcidas,  
vomitos, heridas,  
muertos.

Predica, predica,  
diablo pelindrica.

Saltan escaleras,  
corren tapaderas,  
revientan calderas.  
En los orinales  
letales, mortales,  
los más infernales  
pingajos, zancajos,  
tristes espantajos  
finales.

Guadaña, guadaña,  
diablo telaraña.

El beleño,  
el sueño,  
el impuro,  
oscuro,  
seguro  
botín,  
el llanto,  
el espanto  
y el diente  
crujiente  
sin  
fin.

Pintor en desvelo;  
tu paleta vuela al cielo,  
y en un cuerno,  
tu pincel baja al infierno.

(Rafael Alberti, *id.*, 17, «El Bosco».)

30. F.S. Meyer, *Manual de ornamentación*. Ed. Gustavo Gili, 1953 (3ª ed.), pág. 130.

31. Cit. en W. Kayser, *op. cit.*, pág. 18.

32. G.R. Hocke, *El mundo como laberinto*, ed. cit., vol. I, pág. 137.

33. W. Kaiser, *op. cit.*, pág. 20.

34. W. Kayser, *id.*, pág. 26.

35. Cfr. G.R. Hocke, *op. cit.*, vol. I, pág. 137.

36. W. Kayser, *op. cit.*, pág. 27. Remito al estudio de este autor para una descripción pormenorizada de la fortuna histórica y las diversas visicitudes de este concepto hasta nuestros días.

37. W. Kayser, *id.*, pág. 224.

38. Sigmund Freud, «Lo siniestro». *Obras completas*. Traducción de Luis López Ballesteros y de Torres. Ediciones Orbis, Barcelona, 1988, vol. 13, CIX, pág. 2487.

39. W. Kayser, *op. cit.*, pág. 40.

40. W. Kayser, *id.*, pág. 67.

41. W. Kayser, *id.*, pág. 226.

42. W. Kayser, *id.*, pág. 84.

43. W. Kayser, *id.*, pág. 199.

44. Tieck, *Die Gemälde*. Cit. en W. Kayser, *op. cit.*, pág. 92.

45. W. Kayser, *id.*, pág. 225.

46. W. Kayser, *id.*, pág. 225.

47. W. Kayser, *id.*, pág. 228.

## VI. EL LUGAR Y LA DIFERENCIA

### VI.1. *Los márgenes espaciales de lo otro*

Al principio los Inmortales que habitan mansiones olímpicas crearon una dorada estirpe de hombres mortales. Existieron aquellos en tiempo de Cronos, cuando reinaba en el cielo; vivían como dioses, con el corazón libre de preocupaciones, sin fatiga ni miseria; y no se cernía sobre ellos la vejez despreciable sino que, siempre con igual vitalidad en piernas y brazos, se recreaban con fiestas ajenas a todo tipo de males. Morían como sumidos en un sueño; poseían toda clase de alegrías, y el campo fértil producía espontáneamente abundantes y excelentes frutos.

-Hesíodo, *Los trabajos y los días*-<sup>1</sup>

El Señor Dios Plantó un huerto en el Edén, al oriente, y en él puso al hombre que había formado. El Señor Dios hizo brotar del suelo toda clase de árboles hermosos de ver, y buenos para comer, así como el árbol de la vida en medio del huerto, y el árbol del conocimiento del bien y del mal. De Edén salía un río que regaba el huerto, y desde aquí se partía en cuatro brazos.

-*Génesis*, 2, 8-10-

#### VI.1.1. *Salir a buscar lo otro*

Los hombres de la actual «estirpe de hierro» añoran aquella edad de oro en la que Cronos aún no había caído en desgracia y sembrado sus infortunios por toda la tierra. A estos mortales que «Nunca durante el día se verán libres de fatigas y miserias» no les queda sino la nostalgia del origen perdido: en la última etapa del proceso hesiódico

de degradación progresiva el hombre presenciara el triunfo de la «hybris», la vejez, las enfermedades y la muerte; «a los hombres mortales sólo les quedarán amargos sufrimientos y ya no existirá remedio para el mal» (*Los trabajos y los días*, 200-202). El futuro para los mortales de la época de Hesíodo aparece cerrado, sin esperanza. Tan sólo luce todavía con brillo propio el mundo mítico de los héroes, raza de semidioses que precedieron a la edad de hierro y a los que «el padre Zeus Crónida determinó concederles vida y residencia lejos de los hombres, hacia los confines de la tierra. Éstos viven con un corazón exento de dolores en las Islas de los Afortunados, junto al Océano de profundas corrientes, héroes felices a los que el campo fértil les produce frutos que germinan tres veces al año, dulces como la miel» (*Los trabajos...* 167-173a). La edad de oro, perdida en el remoto origen de los tiempos del hombre, adquiere de esta forma límites espaciales y una dimensión actual: en el extremo occidente, en los confines del mundo, sitúa Hesíodo la existencia siempre renovada de los bienaventurados; para ello no duda el poeta en romper la sucesión de la degradación progresiva de las Edades del mundo, introduciendo la de los héroes homéricos entre la edad de bronce y la de hierro; no duda incluso en localizarlo en el espacio, aquí y ahora, allende las costas y los mares conocidos, en un incógnito lugar del horizonte, allá por donde se pone el sol cada día. No es extraño entonces que toda suerte de ambiciosos "viajeros" de la Antigüedad sueñen con alcanzar los maravillosos jardines de la eterna juventud.

Lo límites temporales y espaciales se confunden asimismo en el mito bíblico del Paraíso. La raza de los hombres desterrada del Jardín del Edén está condenada a la pena del dolor y el trabajo, la enfermedad y la muerte; pero aunque se le haya prometido la Redención, la gloria de la Jerusalén Celeste resulta demasiado insegura e incierta y la atracción del Paraíso demasiado grande como para que el



hombre no salga a buscar el Edén perdido. Los viajeros medievales, en sus búsquedas reales o imaginarias por Oriente, no ansiarán en el fondo otra cosa que retornar al maravilloso jardín de la eterna primavera, donde refulgen espléndidos el oro y las piedras preciosas (*Génesis*, 2, 11-12) y donde la fuente de la juventud y el árbol de la vida sacian permanentemente nuestra sed de inmortalidad.

Viajar es buscar. En el viaje buscamos lo desconocido; en el fondo, *lo siempre otro*, lo incognoscible: aquello que no puede revelarse en lo dado. Se parte en busca del estado edénico perdido -lo que no somos- en los confines del mundo explorado, en los márgenes de nuestra realidad y aun más allá; y se descubren prodigios, seres que sólo existen en los bordes de la realidad, rozando el abismo que delimita la tierra. Toda suerte de maravillas y monstruos habitan los extremos de la *Terrae incognitae*. Desde Solino a Colón, las «regiones lejanas y oscuramente entrevistas» por la Antigüedad y la Edad Media en Occidente (el noroeste de Asia, la India, el extremo Oriente, la zona meridional de África) se pueblan de razas fabulosas, semihumanas, de faunas y floras exóticas y nunca vistas. Para el viajero medieval, real o "de cámara" como Mandeville (y ésta posiblemente puede considerarse una característica común de la imaginación medieval), rara vez eso que llamamos "la realidad" se conforma exclusivamente a *lo que está dado*: el mundo que describen no se limita a "lo que tienen delante": lo real, lo dado, es completado *figurativamente* por la fantasía. Se trata de figuras espaciales de la otredad en un mundo en el que lo real y lo imaginario, la norma y lo monstruoso, lo natural y el milagro, la razón y la fe apenas están separadas por una línea que fluctúa. *Descubrir* significa por tanto ampliar el horizonte de lo dado y de la presencia. Pero no sólo hallaban en esas tierras desconocidas «el poder de los libros» o el reconocimiento de lo que ya sabían o creían, una re-figuración por consiguiente de figuraciones pre-existentes: en verdad lo que les maravillaba era la *diferencia* de

un mundo que en nada les recordaba aquél del que provenían, por mucho que para describirlo utilizaran los nombres del mundo que les era familiar: les fascinaban los nuevos colores con que brillaban con luz desconocida las tierras inexploradas, extrañas y peligrosas, que imaginaban como la antesala del Paraíso. Con demasiada frecuencia se explican las descripciones que hicieron los viajeros medievales de aquellos prodigiosos lugares y de las criaturas que los pueblan atribuyéndolas a las limitaciones de la lengua y a la ausencia de un vocabulario adecuado. Aunque esto sea cierto en algunos casos (aunque se llame al rinoceronte unicornio o se compare las ciudades chinas con las italianas), no lo es en absoluto en todos ellos, ni tampoco es posible admitir que la ingenuidad de aquellos hombres fuera tanta que creyeran simplemente ver (como se ve algo que está delante, puesto en frente) los prodigios que describen. Muchos de estos fenómenos -que numerosas veces conocían de oídas o por relatos de otros supuestos viajeros en sus relaciones de viajes- son no sólo asombrosos sino realmente increíbles, de ahí que tengamos que pensar que el uso que hacían de su lengua no era todo lo literal que suponemos, sino *figurado*, alusivo: no podían nombrar lo que en rigor *no existía*, al menos como existen las cosas ordinarias en el espacio y el tiempo de todos los días, aunque se reconociera en estas maravillas una existencia supra-real. ¿A qué se quería aludir entonces con esos monstruos de Oriente, con las razas fabulosas de los orejones, los cinocéfalos, los "hombres" sin cabeza; con esos fenómenos naturales "imposibles" como el árbol que da por frutos corderos? Encontramos incontables ejemplos de relatos de viajeros hasta el siglo XVI en los que lo real está sobrepujado por la fantasía, y la fantasía -no lo olvidemos- anticipa y proyecta, espacial o temporalmente, lo que trasciende toda presencia. Los monstruos y maravillas de Oriente, que durante siglos los viajeros medievales de la Antigüedad y la Edad Media describieron con fruicción para pasmo y asombro de innumerables

generaciones, son justamente esas figuras de los márgenes o de los confines del mundo conocido que tratan de delimitar en el espacio lo otro e ilimitado. Y es significativo que cuando dichos confines son ampliados hasta anularse por las expediciones marítimas y comerciales de los siglos XVI y XVI, todavía durante algún tiempo las mentes europeas continuarán imaginándose todo género de monstruos y maravillas en las regiones más ocultas e inaccesibles, como nos cuenta con más añoranza que escepticismo Antonio de Torquemada en su *Jardín de flores curiosas*:

Yo no sé qué juzgar, porque tantos autores lo escriben y hacen mención de tantas monstruosidades, siendo tan graves y de tan grande autoridad, que nos obligan a creer que los hay; y por otra parte, apenas se verá ahora ni se oirá de ninguno que haya en el mundo, ni quien diga que lo ha visto, aunque nunca tanta parte se ha descubierto de tierra en el mundo, y no vemos que ni en la India mayor, que los de la nación portuguesa han conquistado, ni en lo de las Indias occidentales, se hayan hallado monstruos ningunos; pero en fin se entiende que es verdad lo que está escrito; y así dicen que se han recogido a las montañas y partes que no son habitadas de gentes.<sup>2</sup>

A buen seguro el Bosco conoció la abundante literatura de viajes y maravillas, y no creemos equivocarnos si lo suponemos ávido lector de la misma, en una época en la que uno de los libros más leídos después de la Biblia era el *Libro de las Maravillas* de Juan de Mandeville. Veremos a lo largo de este capítulo en la obra bosquiana muchos de los motivos que aparecen en los relatos de viajes medievales. Sin embargo, en el Bosco, cuya obra puede considerarse en cierto sentido una síntesis personal de aquellos *mirabilia* con los que se delectó la Edad Media, *los confines espaciales de lo prodigioso se transforman en los márgenes temporales del monstruo*, más exactamente: en los *monstruos del fin del mundo*. En el Bosco, como veremos, ya no es posible retornar al paraíso perdido, ni espacial ni temporalmente: es imposible marchar hacia atrás, regresando al origen y anulando la acción del tiempo: los "paraísos terrenales" del pintor son engañosos, inestables y quebradizos; tampoco es posible huir hacia adelante,

hacia la Jerusalen celeste: la condenación cierra toda esperanza de futuro. En los confines del mundo conocido sólo se encuentran los demonios del abismo, las bestias inmundas y monstruosas del Averno. El hombre sin duda ha sentido siempre una profunda atracción por lo maravilloso: se le figuraba aquí un anticipo de lo absoluto trascendente. La búsqueda de las Islas de los Inmortales en Occidente o de los paraísos orientales; el viaje de Gilgame y los míticos conductores de pueblos al mundo de los dioses y la eterna felicidad; el periplo de los argonautas en busca del vellocino de oro; los viajes de Ulises, de Eneas, de Hércules o de Dante; el ciclo céltico del viaje de San Brandán a las islas occidentales; las partidas en pos del Santo Grial y la fuente de la vida; las peregrinaciones medievales a Tierra Santa y a los lugares que guardan reliquias sagradas; en fin, las aventuras de los héroes de los cuentos de hadas en busca de tierras portentosas o para rescatar a la mujer amada después de sortear toda clase de peligros, son viajes que tienen todos en común el deseo infinito de trascender una realidad dada, con frecuencia miserable, para restaurar la comunicación perdida con la divinidad, con el eje y fundamento del mundo. Distintos viajes y búsquedas que se explican por el «prestigio de los orígenes», por la «nostalgia del centro o del paraíso», fenómeno ampliamente estudiado por Mircea Eliade en las culturas más diversas<sup>3</sup>. Pero al lado de estas búsquedas que expresan una confianza postrera en el hallazgo de un objeto clave, de una resurrección espiritual o de la regeneración de la humanidad, con la consiguiente superación de la muerte; al lado de estos viajes en los que el héroe lucha con los monstruos y sale vencedor de ellos, como Jonás del vientre de la ballena, están también los viajes del desengaño: tales los viajes onírico-burlesco de Quevedo en *Los Sueños*, los viajes alegóricos de Baltasar Gracián en *El Criticón* o de Swift en *Los viajes de Gulliver*; tal asimismo el descenso nocturno del Bosco a las regiones subterráneas del infierno. Hemos visto, en efecto, que

los paraísos bosquianos son tan falaces, fugitivos y precarios como los placeres de los sentidos, tal como vemos en la tabla central del *Jardín de las Delicias*. Predominan aquí las formas esféricas, símbolos del centro: más éstas son tan frágiles como la burbuja que es morada íntima de los amantes; tan imposibles como el regreso al huevo, a la unidad primordial de la multiplicidad de los mortales, como vemos en la orilla del gran lago central. Reiterémoslo: el huevo está ya roto, definitivamente horadado, como el cuerpo del Hombre-árbol, en el «Infierno musical»: el final inevitable contra el que choca la "magia" del ensueño del *Jardín*, el escollo glaciario contra el que rompen las olas voluptuosas del deseo. En el Extremo Oriente los "viajeros" medievales no sólo encontraban jardines o florestas maravillosos; no solamente situaban el Paraíso en los márgenes del mundo conocido, sino también las puertas del Infierno<sup>4</sup>. En los confines del mundo no sólo se hallaron islas, selvas, montañas y otros lugares difícilmente accesibles, más o menos maravillosos; por aquellas ignotas tierras se toparon también con valles y simas infernales. La "navegación" personal del Bosco por aquellos lugares extremos se resume en esas barcas en ruinas que sirven de falso soporte al Hombre-árbol; naves que surcan a la deriva las lagunas de este *mundus subterraneus*, en una odisea infernal al centro sin salida de la tierra, al reino sin retorno que los cuentos de hadas llaman «País de irás y no volverás» y también «casa de la muerte»<sup>5</sup>. Los "viajeros" del Bosco ya no son los heroicos argonautas o los peregrinos y misioneros de la Edad Media: han perdido su norte, no tienen meta definida ni puerto fijo; su "navegación" es tan insegura e incierta como la de esos borrachos y juerguistas de la *Nave de los locos*, que han abandonado el timón alejándose inconscientemente de la seguridad de las costas. Los "viajeros" de Jerónimo Bosch son también los buhoneros y vagabundos melancólicos del *Carro de heno* y el *Hijo Pródigo*, hijos errantes de Saturno, "patrono" de los arriesgados y desventurados viajeros

conscientes de su errancia por los caminos de la vida, de aquellos que, al decir de Baudelaire, «parten para partir», casi siempre para huir de sí mismos (de eso otro que también somos y en lo que no nos queremos reconocer), hallando sólo a su paso la amarga sabiduría del hastío, que se refleja en el rostro de esos vagabundos prematuramente envejecidos, la expresión de quien ha abandonado la búsqueda a la que ha consagrado toda su vida: la búsqueda de un centro espiritual o un origen regenerador. Perdida la comunicación con el Creador, la humanidad parece abandonada a sí misma, marcha a la deriva, sin otro norte que el de su fin fatal, que el Bosco pre-siente o vislumbra con toda la violencia de los fulgores apocalípticos. Los universos del Bosco, cuando no han estallado y sucumbido ya, están a punto de hacerlo. De esta explosión surgen los monstruos del final de los tiempos.

#### **VI.1.2. La geografía fantástica y el *Alter orbis***

Y el Bosco, sin embargo, que a juzgar por su obra sintió durante toda su vida una honda atracción por todo lo maravilloso, había salido a buscar *lo otro*; y a buscarlo seguramente en los lugares más reconditos de la geografía fantástica que describían sobre todo los libros de viajes. Posiblemente hoy, al echar una ojeada retrospectiva a los conocimientos cosmográficos y etnográficos del Medievo, nos parezca muy pequeño aquel mundo. Las zonas habitadas y habitables se reducían, para el hombre occidental del siglo VI al XI y aun de los siglos que sucedieron a las Cruzadas, a las zonas templadas del mundo conocido. Pero la escasa información sobre el mundo y las gentes que lo habitaban de la que disponía el hombre medieval, resultaba ampliamente compensada con la geografía fantástica y la etnografía mítica que durante mucho tiempo nutrió la imaginación de la gente. De ello se sigue un "mundo" mucho más dilatado de lo que la mirada

contemporánea, a menudo roma y superficial, está dispuesta a reconocer. Era el medieval un *mundo* abierto en el que *todo o casi todo era posible*, puesto que aún se reconocían *diferencias y distancias reales*, y ello no sólo en el sentido obvio de que todavía los medios de transportes modernos y de comunicación de masas no habían empezado a anular las distancias y a confundir lo lejano con lo cercano, reduciendo *lo otro* a *lo mismo*. Como ha escrito Baudrillard en un sugerente ensayo, «una vez delimitada la Tierra como esfera, como espacio acabado por la omnipotencia de los medios de comunicación, sólo queda la fatalidad del turismo circular, que se agota en la absorción de todas las diferencias, en el exotismo más trivial»<sup>6</sup> Las distancias del orbe medieval eran *reales* porque verdaderamente distinguían, y ello no obstante en un mundo en el que se hallaban afinidades, correspondencias, relaciones de analogía (que no de identidad) entre las distintas partes y niveles de la realidad. Resulta harto difícil para el hombre contemporáneo que vive en el reino de la presencia y la in-diferencia más absoluta, de la absoluta transparencia e identidad, imaginarse la amplitud de horizontes de la mentalidad medieval. Ya no hay maravillas ni monstruos; nuestro mundo parece que carece de verdaderos márgenes que no sean absorbidos por el centro: apenas si hay ya desviación con respecto a la norma; nada o casi nada se escapa a la legalidad de la razón científico-técnica como presencia totalizante. El mundo conocido es el mundo revelado, dado de una vez por todas. Definíamos un mundo como un espacio de perspicuidad. Pero cuando todo es ya "revelación", manifestación, o transparencia, se olvida fácilmente que el Claro del Bosque (por hablar con una terminología que recuerda a Heidegger) es claro porque linda con el bosque mismo, con la selva oscura e impenetrable que es la región de la opacidad, la ocultación misma. Hoy es difícil encontrar un ámbito para los monstruos porque ya no se reserva un lugar para el misterio. Todo parece estar o encontrarse en camino de

ser desvelado. El hombre de nuestro tiempo parece haber perdido el sentido de lo posible que caracteriza al medieval, su capacidad de asombro y fascinación ante lo extraordinario, ante los *mirabilia* o colección de «cosas admirables o maravillas». En un momento en que los bosques reales todavía poblaban vastas regiones de la tierra conocida, también el otro Bosque (la Selva intrincada y peligrosa que se oculta tras el horizonte de lo dado), ofrecía todavía al hombre medieval su reserva inagotable de significado. La visión del viajero medieval rebasa nuestro mirar familiar. La diversidad y abundancia de la naturaleza, sus portentos y maravillas, componen el mapa fantástico, sin límites bien definidos, de la cosmografía medieval<sup>7</sup>. No deja de ser significativo que en esos prácticamente posibles i-limitados que son los mapamundi medievales, el número de monstruos y *mirabilia* (figuras de lo posible, frutos del poder divergente de la fantasía) aumente a medida que nos acerquemos a los límites del orbe conocido, y la rareza de dichos prodigios sea mayor conforme nos aproximemos más a estos extremos. Y es que los límites siempre han sido fecundos y generadores. Los monstruos (*marginalia*) que proliferaron en los márgenes de los códices miniados (¿y no era el libro entonces un símbolo de la naturaleza?<sup>8</sup>), pertenecen a la misma familia imaginaria que los que pueblan los confines de la realidad, en el límite mismo donde lo desconocido empieza a ser lo que no se puede conocer: en el umbral mismo del velo que ninguna mirada humana puede descorrer, el indesvelable misterio. En fin, como escribe Kappler, «Es raro que lo maravilloso exista dentro de los límites de nuestro horizonte: casi siempre nace allí donde no alcanza nuestra vista. Es por ello por lo que los "extremos" de la tierra son tan fecundos». Lugares "extremos", islas, desiertos, valles maravillosos y prohibidos, montañas inaccesibles, ciudades espléndidas y malditas, «en donde lo maravilloso existe por sí mismo fuera de las leyes habituales y bajo un régimen que le es propio: es el lugar de lo arbitrario»<sup>9</sup>. «Por los



cuatro costados -escribía Pierre d'Ailly en su *Ymago Mundi* (1410) (1410)- nuestra tierra habitable está rodeada por una tierra desconocida»<sup>10</sup>. Hasta después de las Cruzadas y las invasiones mongolas (con el consiguiente intercambio de embajadas y el envío de misioneros y delegaciones comerciales a Asia y a la India) las últimas costas de Catay no fueron exploradas por los viajeros occidentales. Las regiones más septentrionales de la Ecumene eran igualmente desconocidas para el hombre medieval: zonas tenebrosas de hielos perpetuos en las que nunca amanecía o en las que nunca se ponía el sol, aparecían llenas de peligros y leyendas. El Océano occidental seguía siendo el *Mare Ignotum* de los antiguos, "puerta" y fin del mundo que se tragaba a todos los navegantes que osaran adentrarse en él. Al sur la tierra no era mejor conocida: se sabía de los países de los infieles, pero de lo que hubiera más allá de las montañas del Atlas y de Egipto, tras el tórrido desierto, era tan desconocido como las fuentes mismas del Nilo. Por otra parte, el hombre occidental no tuvo noticia "científica" de las tierras del hemisferio sur y del Océano Índico (el mar de la India legendaria y de los *mirabilida Indiae*, que hasta que los portugueses bordearon la costa africana, hacia 1434, sólo existió para el hombre medieval como -en palabras de Jacques Le Goff- «horizonte onírico»<sup>11</sup>.

El mapa del mundo medieval aparecía por consiguiente lleno de "huecos" o lugares desconocidos, que el *horror vacui* de la época se va a apresurar en ocupar con islas fabulosas y fantásticos lugares, «para ocupar el espacio y el espíritu» (Kappler). Entre los fabulosos seres que habitaban esta *terrae incognitae*, algunos planteaban problemas graves: la presunta existencia de "hombres" que habitaban en ese *alter orbis* que era el hemisferio sur. Partiendo de la división tradicional en cinco zonas según los diferentes climas<sup>12</sup>, se planteaba el problema teológico de las criaturas humanas o semihumanas que supuestamente habitaban en la zona templada sur: hacia el Mediodía los

límites de la zona norte templada lo constituía la barrera montañosa del Atlas. Por allí, en los límites mismos del *alter orbis*, Solino, el principal transmisor del mundo "mágico" y fabuloso de los antiguos a la Edad Media, en su *Collectanea Rerum Memorabilium* situaba a los atlantes, «que no tienen ninguna humana costumbre, ni usan vocablos propios articulados», y a sus extraños vecinos: los trogloditas, «de tan gran ligereza, que alcanzan corriendo a pie a las fieras que siguen»; también a los blemias, los cuales «se cree que nacen sin cabeza y que tienen los ojos en el pecho»; y a los sátiros, «que no tienen otra cosa de hombres sino el rostro», entre otras razas fabulosas<sup>13</sup>. Más allá se extendía el inmenso mar de arena, la zona tórrida inhabitable e inaccesible para el hombre. No había posibilidad alguna, por tanto, de acceder a esos otros supuestos hombres que habitaban la franja templada meridional. Ahora bien, los autores medievales no podían olvidar el texto de San Agustín en *La Ciudad de Dios* (Libro XVI, cap. IX), donde el Padre de la Iglesia aseveraba que la palabra de Dios había sido predicada en el mundo entero, habiendo llegado a todos los hombres de la tierra. En buena lógica, y atendiendo asimismo a razones teológicas, no sería posible admitir la existencia de antípodas. San Agustín casi había ridiculizado la existencia de hombres que anduvieran boca abajo, pegados a nuestros pies; sin embargo, y aunque llegó a ser considerada una herejía la creencia en los antípodas, autores como San Isidoro, que los había negado expresamente en sus *Etimologías*, no deja de mencionarlos en el capítulo dedicado a los monstruos como una de las razas que vivían en los desiertos de Libia. Kappler resume las distintas hipótesis y soluciones que la Edad Media se vio forzada a dar a este problema:

a) La primera, sostenida por Pierre d'Abano en el siglo XIII, seguramente la más lógica y natural pero por ello mismo menos sugestiva para la imaginación del hombre medieval, sugiere que dicho hemisferio se hallaba ocupado enteramente por el mar (el Océano que

circunda la tierra).

b) Puede ocurrir, sin embargo, según la segunda hipótesis, que «Si hay criaturas en tales lugares son tan "extraordinarias" que se apartan por completo de los parámetros en que aplicamos nuestro razonamiento»<sup>14</sup>; seres tal vez semihumanos, carentes por tanto de alma y de facultad de razón. Tales eran supuestamente los antípodas o actíctonos, criaturas por otra parte que «resultan tan fascinantes porque no existe comunicación alguna entre ellos y nosotros». Según Beda el Venerable «ninguno de nosotros puede visitarles, ni ninguno de ellos puede llegar hasta aquí»<sup>15</sup>. Lugar por tanto de lo antitético, el *alter orbis* y los seres que lo habitan suponen una inversión de las relaciones normales, un verdadero mundo al revés en el que todo ocurre al contrario que aquí, «puesto que -añade Kappler- era el "otro lado" de la tierra». Los antípodas constituyen realmente nuestro doble o *ser otro*; son -leemos en una edición española del *Libro de las Maravillas* de Mandeville- «aquellos que están debaxo de nosotros, y son pies contra pies con nosotros que estamos debaxo de la Tramontana; porque todas las partidas de la mar tienen sus contrarias partes habitables, de acá y de allá». Como apostilla Kappler, de quien tomamos esta cita, «a cada uno de nosotros nos corresponde uno de ellos, aunque son, con todo -ya lo había observado Macrobio-, «hombres de especie desconocida»<sup>16</sup>. No obstante las contradicciones que se pudieron seguir de su existencia, nunca se llegó a dudar por completo de los antípodas, los cuales -mediante, como dice Rudolf Wittkower en su estudio sobre las «Maravillas de Oriente», «un golpe maestro de la lógica medieval»- llegaron a ser concebidos de forma visual «con los pies vueltos hacia atrás», tal como indica la etimología griega de la palabra<sup>17</sup>.

c) No faltaban quienes, como Dante o Nicolás de Oresme vieron en el hemisferio que se encuentra debajo del nuestro las antípodas infernales: el lugar de una naturaleza deteriorada y corrompida desde

la caída de Lucifer. Dante no sale de su asombro al ver invertido al Ángel rebelde, con «las patas en alto»:

-Antes que yo salga de este abismo, Maestro mío -le dije al ponerme en pie-, dime algo que me saque de confusiones. ¿Dónde está el hielo, y cómo es que Lucifer está de este modo invertido? ¿Cómo es que, en tan pocas horas, ha recorrido el Sol su carrera desde la noche a la mañana?

A lo que el Maestro le contestó:

-Te imaginas sin duda que estás al otro lado del centro, donde me cogí al pelo de ese miserable gusano que atraviesa el mundo? Allí te encontrabas mientyras descendíamos; cuando me volví, pasaste el punto hacia bajo el hemisferio opuesto que cubre el árido desierto, y bajo cuyo más alto punto fue muerto el Hombre que nació y vivió sin pecado.<sup>18</sup>

Tal es verdaderamente la otra naturaleza, el mundo físico-moral degradado por el mal, la cara oculta del universo perfecto del Creador donde se invierten (y pervierten) las relaciones normales y campean a sus anchas los más horribles monstruos del infierno, nacidos del abismo como «ese miserable gusano que atraviesa el mundo». Hacia este vacío sin fondo se precipitan los condenados del Bosco defecados por Satán (que también aparece con «las patas en alto») en su bacín infernal (tabla derecha del *Jardín*). Constituyen realmente las antípodas infernales, el *alter orbis* del reino del Bien, el otro polo de la "Verdad" y la "Realidad" (el "Anti-Centro) en el que todo es posible: pues las cosas de este mundo parecen volverse inconsistentes y fluidas en los dominios de Satán (dominios de la magia y las metamorfosis), ante la perspectiva última de la muerte eterna y su letanía in-terminable: tal es la puerta del infierno hacia la que corre una humanidad -la de nuestro pintor visionario- que nace y vive en el pecado (que vive, pues, como diría Heidegger, «para la muerte»). De esta suerte Satán no es tanto un usurpador del trono de Dios cuanto su negativo: en realidad un Anti-Centro, que ocupa, como el Saturno destronado en el «*imum coeli*», «el extremo opuesto del eje del mundo» desde el que «veía el mundo desde su perspectiva contraria» y desde allí ejercía su poder, según las palabras ya citadas de Manilio. Pero recordémoslo una vez más: ver el mundo por su revés no significa

erigir otro centro, sino asomarse a los fundamentos del mundo (del hemisferio "bondadoso") desde su abismo.

### VI.1.3. Islas fabulosas y paraísos perdidos

Mas el hombre no renuncia fácilmente al centro. Se empeña en *figurarse* en la superficie de este mundo ese lugar prodigioso que fue -que *es* en la imaginación de muchos hombres de la Edad Media- el Edén perdido: lugar que se representa siempre, ya sea efectivamente una porción de tierra rodeada por el mar, ya el coronamiento de una cumbre montañosa, al modo de una *isla*, pues la isla aparece como la imagen misma del recinto inaccesible, cerrado sobre sí mismo, que abre un ámbito de discontinuidad con respecto al mundo ordinario. El Edén - lugar de "*lo otro*" bienaventurado-, centro donde aún se mantiene vivo el vínculo que une el mundo con la divinidad, debe permanecer por fuerza aislado y distante, física y moralmente, del mundo de las penurias y las miserias cotidianas del hombre. Desde muy antiguo los pueblos occidentales habían situado las Islas de los Bienaventurados donde reina Apolo, allá hacia el Oeste, en lo más profundo del *Mare Ignotum*. «Campos Elíseos, Jardín Encantado, Tierra de la Felicidad, Islas Afortunadas, Islas Gorgadas, Islas Hespérides»: diversos nombres -escribe Gómez-Tabanera- para un mismo «ardiente deseo de arribar al País Encantado, a la Tierra Maravillosa, al País de los Bienaventurados, anhelo en el que se funden ideales cristianos y paganos, que identifican el Edén con el Elíseo, asimismo enclavado en una isla, como la Ogygia homérica, la Pancaya de Diodoro Sículo, la Merópida de Teopompo y la Atlántida de Platón»<sup>19</sup>. La Thule hiperbólica, la Isla Blanca a la que Tetis había conducido al héroe Aquiles, quien desposado con Helena lleva allí una vida de bienaventuranza eternas, responde al mismo anhelo de infinitud y trascendencia que la Isla Verde de los celtas: la isla de Mag-Meld o

del «eterno paisaje florido», seguramente la misma isla a la que supuestamente llegó San Brandán en su navegación fabulosa hacia Occidente. En fin, todas las «islas felices» de la geografía antigua y medieval, y, en su versiones más profanas, la «isla de Jauja» y las otras islas de la abundancia de la literatura tradicional y la ficción novelesca<sup>20</sup>, han sido objeto de búsqueda no sólo imaginaria, sino también real de la humanidad. No siempre, sin embargo, se situó el Paraíso en las míticas islas occidentales. Con mayor frecuencia la tradición se apoyó en el dato bíblico que localizaba el Edén en Oriente<sup>21</sup>, presumiblemente sobre una alta e inaccesible montaña<sup>22</sup> rodeada de fuego, en la «parte superior» del mundo, ya que se había salvado del Diluvio. La geografía del Edén perdido se correspondía así con su dignidad espiritual: bisagra entre dos mundos, el finito y el infinito, puente de unión entre lo de arriba y lo de abajo, el paraíso es un lugar prodigioso y desconocido que sólo puede generar prodigios. Todos los viajeros medievales que desde Pian di Cardine a Marco Polo, y de Odorico a Cristobal Colón, parten hacia Oriente u Occidente (en definitiva hacia el mismo sitio, pues los extremos coinciden en la esfera terrestre), describen el mismo paisaje "esencial", el mismo paisaje fantástico de la otredad, lleno de maravillas, de las Puertas del Paraíso<sup>23</sup>.

En la *Relación* de sus doce años de viajes -de 1318 a 1330- de Odorico de Pordenone, que llevaron al fraile al lejano Oriente y a visitar, por vez primera un occidental, la región del Tibet, Odorico describe una isla llamada Silam, con toda probabilidad la legendaria Ceilán, el lugar geográfico en el que desde la Antigüedad se había ubicado el Paraíso.

En esta región -cuenta el misionero- hay un gran monte donde dicen que Adán lloró durante cien años la muerte de su hijo. En el centro de este monte hay una gran llanura muy bella en la cual se encuentra un lago no muy extenso pero de abundante caudal. La gente del lugar dice que son las lágrimas que derramaron Adán y Eva.

No hay que creerse, no obstante, advierte Fray Odorico, todo lo que se dice: «No se debe creer que esto sea verdad porque esta agua surge del fondo del mismo lago». No cabe ninguna duda, sin embargo, de que «el fondo del lago está cubierto de piedras preciosas» y que «allí se encuentran buenos rubíes y diamantes junto a muchas buenas piedras»<sup>24</sup>. Como en todos los jardines maravillosos, la abundancia e increíble tamaño de los frutos y la variedad y rareza de las plantas es la nota predominante, sin olvidar su zoología exótica. El mismo Odorico asegura que «En esta isla hay pájaros como ocas con dos cabezas»<sup>25</sup>. La semejanzas de esta descripción (y otras de otros viajeros medievales en el mismo estilo) con la tabla izquierda y central del *Jardín de las Delicias* son demasiado evidentes para no tenerlas en cuenta. La fuente central de la vida, las piedras preciosas surgiendo como del fondo de un lago, las exóticas aves de colores vistosos, presentes en todas las descripciones del Paraíso o de sus alrededores, en particular esa especie de ibis con dos cabezas que emerge del estanque; los frutos de insólito tamaño, evocan la descripción del dominico. En verdad parecen encontrarse en esta fuente «muchos rubins, stopaçis, çafiris, diamans et muchas de otras piedras preçiosas», como se dice en una versión aragonesa del *Libro de las maravillas* de Marco Polo a propósito de las maravillas de «la isla de Seilan, qui es de las maravillosas islas del mundo»<sup>26</sup>. Es ésta una constante en la literatura de viajes y probablemente en la literatura de visiones de todos los tiempos, y forma parte de una misma ensoñación de la humanidad, de ese ensueño universal que es la nostalgia universal de un paraíso perdido, ensueño del que participa el Bosco en sus paraísos engañosos. El oro, las gemas y los colores puros y brillantes que describen los viajeros medievales transfiguran la realidad, que se convierte en una prefiguración del cielo, en un anticipo de lo absoluto. Al transfigurar lo dado prefiguran el misterio, pero el misterio cuando se hace transparencia y prístina luminosidad, absoluta revelación. El misterio

así deja de ser tal, esto es: ocultación. Las piedras preciosas transforman las tinieblas en luz, vuelven lo opaco translúcido. En estos lugares de la revelación, en estos espacios perspicuos que son, para la imaginación de los hombres, los paraísos perdidos, todo brilla con el fulgor y la pureza de los orígenes: resplandecen sin sombras, nada se oculta a la soberana mirada de la unidad. En la tierra perfecta que describe Platón en el *Fedón* «los colores son mucho más resplandecientes y puros que éstos [los que hay aquí abajo]: una parte es de púrpura y de maravillosa belleza, otra de color de oro, la otra completamente blanca, más blanca que el yeso o la nieve [...] Y siendo ella así, lo que en ella nace está en proporción, árboles, flores y frutos. E igualmente sus montañas y sus piedras son en la misma proporción más bellas en tersura, diafanidad y color. De ellas precisamente son fragmentos esas piedrecillas de aquí tan apreciadas: las cornalinas, los jaspes, las esmeraldas y demás piedras preciosas»<sup>27</sup>. Los términos de la descripción platónica de su mundo arquetípico no se pueden tomar, claro está, en sentido literal; forman parte, cómo no, de un mito, de una imagen, pero ¿por qué el pleno resplandor del mundo suprasensible que ilumina y transfigura la inteligencia, es simbolizado por piedras y colores brillantes y puros? Acaso porque no encuentra mejor metáfora de la absoluta transparencia y claridad del Otro mundo y de la prístina revelación de lo trascendente como lo Uno en lo Múltiple. La fórmula se repite una y otra vez en la literatura universal. Los bienaventurados habitantes del Otro mundo de los celtas que los mortales viajeros sólo alcanzan a entrever, gozan de la eterna claridad de su mobiliario aureo o de la brillante blancura de sus aposentos de plata. Todo es transparencia y luz en estos palacios maravillosos. Todo refulge en su esencia permanente; nada se oculta a la vista en un mundo en el que todo es revelación, absoluta presencia, si bien el esplendor de tal claridad puede llegar a cegar al visitante, como los prisioneros que salen de



la caverna platónica. No deja de ser significativa la existencia en estas islas de castillos giratorios, como en el *Viaje de Maeldúin*, con una puerta a través de la cual los viajeros contemplan toda la isla y ven a sus habitantes disfrutando de la fiesta eterna del festín de los dioses; o como en el *Festín de Bricriu*, en la que la fortaleza de Cú Roí «giraba con la celeridad de una piedra de molino», si bien «la entrada no se podía encontrar jamás después de la puesta del sol»<sup>28</sup>. Aunque vislumbren el reino de la absoluta claridad donde ya nada se oculta, el sol se sigue poniendo en la vida de los mortales: por tal razón al llegar la noche el lugar bienaventurado vuelve a ser inaccesible a la mirada humana.

El diamante, el rubí, la esmeralda, el zafiro, la amatista y la perla, el jaspe y el coral, el topacio y el oro, todas las piedras y los metales preciosos simbolizan la inmortalidad y la incorruptibilidad de los tiempos aurorales; en definitiva, la ausencia de tiempo, la inocencia y la limpidez de la perfección del paraíso; pero también el final de los tiempos en los que, recuperada la inocencia, se vence por fin a la muerte. La Jerusalén Celeste es producto de esta transmutación que se simboliza por la esencia brillante y resplandeciente de sus muros:

Los materiales de la muralla eran de jaspe y la ciudad era de oro puro, semejante a puro cristal. Los pilares sobre los que estaba asentada la muralla de la ciudad estaban adornados de toda clase de piedras preciosas. El primer pilar tenía jaspe; el segundo, zafiro; el tercero, calcedonia; el cuarto, esmeralda; el quinto sardonio; el sexto, cornalina; el séptimo, crisólito; el octavo, berilo; el noveno, topacio; el décimo, ágata; el undécimo, jacinto y el duodécimo, amatista (*Apocalipsis*, 21, 18-21).

No se encuentran tesoros y riquezas materiales y espirituales, morales e intelectuales, que no estén simbolizados por la transparencia y el poder de irradiación de las gemas y el oro. Como la piedra alquímica, ellas curan todos los males; son el remedio ideal para las enfermedades y vuelven ineficaces los venenos, según una tradición milenaria que recoge Plinio. De su capacidad para concentrar las

fuerzas del universo pretenden dar fe los Lapidarios medievales y los tratados de magia astrológica y talismánica. Con frecuencia, como en el «Paraíso terreno» del *Jardín*, aparecen junto al manantial de la vida y el conocimiento. Los colores "tímbricos", los colores brillantes y puros, como de esmaltes (¿y no son las gemas como llamas solidificadas, como las «piedras de fuego» de Ezequiel), como los de la paleta que emplea el Bosco en sus ensueños paradisiacos, están dotadas de ese poder arrobador que reabsorbe lo simbólico en lo visible y constituye, en opinión de autores como Siger de Saint Denis o el propio Sto. Tomás, la máxima expresión de la belleza artística. El arte religioso, las vidrieras de colores, los dorados y policromados que adornan los templos cristianos (la morada divina que quiere ser una prefiguración de la Jerusalén Celeste), poseen en distintos grados ese poder enajenante de las piedras preciosas, que contrasta enormemente con el mundo profano del trabajo, con los «colores terrosos del pueblo», con «los blancos sucios, los pardos y los castaños verdosos». Como observa Aldous Huxley, «Tal es la razón de la frenética y casi desesperada sed de colores brillantes y puros y tal es también la razón del enorme efecto que causaban estos colores cada vez que se desplegaban en la iglesia o en la corte»<sup>29</sup>. Puede decirse que hay algo en las atmósferas luminosas de las catedrales góticas o en la deslumbrante luminosidad de los dorados y policromados de las iglesias anteriores que las hace iconos de la trascendencia. Cuando el fiel penetraba en el recinto sagrado seguramente sentía como si hubiera transpasado un umbral: ya no le envuelve la luz profana del espacio ordinario sino una luz transfigurada que no parece de este mundo, filtrada y diferenciada por las vidrieras de colores, cuya analogía con las piedras preciosas resultaba evidente. El templo se convertía así en un espacio "sensual" y visionario. Frente a la estética rigorista de los cistercienses de San Bernardo, cuyos estatutos de 1134 y 1157 prohibían el empleo de la seda en las telas

del culto, y el empleo del oro, la plata y la pedrería en los crucifijos y cálices sagrados, así como la ornamentación de los claustros y los templos sagrados con esculturas, tapices y vitrales iluminados -pues se suponía que la belleza sensible apartaba de la verdadera e invisible belleza de Dios-, terminan triunfando las ideas estéticas defendidas por Suger de Saint-Denis, que desea adornar su iglesia «como una esposa elegida para el esposo divino». Un verdadero arte *visionario* se apodera de las formas artísticas. San Bernardo en su *Apología* (hacia 1124) había rechazado la «superfluitas et curiositas» del arte suntuoso y ornamental, al que opone la «necessitas et simplicitas»: mientras que la *curiositas* sólo suscita disipación y el vagabundeo de las sensaciones externas y de la imaginación, la *necessitas* busca las formas simples, más propias de la contemplación ascética y la concentración espiritual<sup>30</sup>. Ahora bien, si el «apostol de la austeridad» condena el deseo (*cupiditas*) que gusta de la variedad infinita, Suger verá precisamente en este deseo in-finito que se manifiesta en la apoteosis de lo sensible la mejor manera de conmemorar la grandeza de Dios y de acercarse a ella. Se celebra al Señor -dirá- no sólo meditando su ley, sino admirando la belleza visible, verdadera prefiguración de la belleza gloriosa de Dios<sup>31</sup>. Tal es lo que afirma Hugo de San Victor y Vicente de Beauvais, entre otros muchos autores medievales, donde se encuentran las ideas que luego desarrollará la estética de la luz de Roberto Grosseteste en el siglo XIII, con profundas raíces en el Pseudo-Dionisio. Según el paladín del llamado «optimismo estético», los cuerpos son tanto más perfectos cuanto más próximos se encuentran de la fuente o energía luminosa primordial, de la que procede toda la materia, como los números proceden de la unidad: «omnia esse unum ab unius lucis perfectione»<sup>32</sup>. A través de un proceso de degradación progresiva lo puramente luminoso se transforma en lo opaco, pasando por lo diáfano, y es la luz «invisible en sí misma» la que, penetrando hasta las

entrañas de la tierra, forma los minerales y las piedras preciosas, así como todo germen de vida. «El color visible nace, pues, del encuentro de dos luces: una encerrada en el cuerpo opaco, "lux incorporata in ipso terminato"; la otra que irradia a través del espacio infinito, "lux in medio perspicuo deferente"»<sup>33</sup>. De ello resulta que los colores del Paraíso y de la Casa de Dios, del centro en definitiva, han de ser más claros y resplandecientes por encontrarse más cerca de la luz divina, en las antípodas de oscura materia o impenetrable oscuridad del infierno. La vidriera del templo gótico, construido a imagen y semejanza de la Jerusalén Celeste, expresa perfectamente el misterio de una materia -el mundo físico- atravesada por "otra" -la realidad invisible de Dios- sin que aquélla resulte por ello destruida.

Cuando contemplamos la luminosidad interna de los colores y las veladuras translúcidas de las tablas izquierda y central del *Jardín de las Delicias*, representaciones ambas de los esplendores del "Paraíso terreno", se nos vienen a la memoria aquellas «metáforas visuales», como llama Gombrich al brillo y a la luz coloreada de las joyas, las gemas y los metales preciosos, objeto de culto en las iglesias<sup>34</sup>. No es difícil imaginarse a Jerónimo van Aken contemplando absorto la arquitectura diáfana, con paramentos translúcidos en lugar de pesado muros, de la catedral de San Juan de 's-Hertogenbosch; no es difícil imaginárselo sumido en esa luz gótica cuya «dimensión irreal, no-natural», «desprovista -como escribe Victor Nieto Alcaide- de su condición de medio físico», la hace «trascendida»; o, seguramente con mayor interés aun, estudiando los libros iluminados y las pinturas murales, las cuales, «con la negación de las tres dimensiones y el recurso de los fondos de oro, desarrollaron igualmente la idea del espacio figurativo como un ámbito trascendente y metafísico, referido a lo sagrado»<sup>35</sup>. No obstante, para un pintor siempre debió ser difícil distinguir, aunque sólo fuera

conceptualmente como hace Witelo, entre la «lux» y el «lumen», entre la «lux spiritualis» y la «lux corporalis» o manifestación sensible de Dios<sup>36</sup>. Para un pintor como el Bosco debieron tener un significado especial las palabras del Evangelio que comparan a Cristo con la «lux vera», «la luz que ilumina a los hombres» (*Lucas*, 2, 32), la luz que «luce en las tinieblas» (*Juan*, 1, 4-9). El «splendor veri» de Platón, el «splendor ordinis» de San Agustín o el «splendor formae» de San Agustín, que remitían al ideal de belleza como «claritas» y a la idea de la «luz-divinidad», es reflejado en la temprana *Mesa de los pecados capitales* en el ojo de Cristo que todo lo ve, como un sol irradiante cuyos rayos iluminan la Creación: como escribe Dante en el Canto 31 del *Paraíso*:

La luz divina penetra  
por el universo según éste sea digno  
de modo que nada puede serle obstáculo.<sup>37</sup>

El joven Jeroen aún parece tener fe en la omnipresencia de Dios, simbolizada por el poder inmaterial de la luz, que transpasa el cristal sin alterarlo<sup>38</sup>. El universo del primer Bosch aún aparece lleno de Dios; puede adivinarse todavía en él el recuerdo del «paramento de vidrio pleno de color» del espacio sagrado: un recinto -la iglesia gótica como casa de Dios- en el que han sido omitidos los límites, «no como marco y cierre de un espacio -escribe V. Nieto Alcaide- sino como materia impenetrable»<sup>39</sup>. El medallón que representa el Paraíso celeste, muestra un palacio o capilla gótico flamígero en el que resplandece el trono aureo de Cristo. La casulla y la aureola de pedro, que en la puerta recibe a los elegidos, son de oro puro, como el fondo dorado de la casa de Dios, las alas de los ángeles y las estatuas adosadas a los muros de esta Jerusalén Celeste, finísimas filigranas dignas del orfebre divino. No faltan los elementos habituales del Paraíso: amén del intenso colorido y la claridad exultante del conjunto -que contrastan con la oscuridad y los tonos sombríos del Novísimo infernal-, destaca la melodiosa música tañida

por el coro de ángeles, que aquí han sustituido al trino de las aves. Si contemplamos ahora la tabla central del *Jardín de las Delicias*, observamos que, junto a los frutos gigantescos y a los pájaros de llamativos y brillantes colores, aparecen a modo de fantásticas formaciones rocosas lo que sin duda alguna evoca, por su luminosidad y transparencia, el carbunclo, el zafiro, el cuarzo o el cristal. Ahora bien, por la disposición precaria de estos elementos cuyas extrañas y delicadas combinaciones sólo hablan de fragilidad, sabemos que estos paraísos son engañosos. La luminosidad interna de las veladuras translúcidas no aparece ya como signo de la irradiación de una realidad absoluta sino, por el contrario, de su irrealdad y falta de fundamento. El mundo choca aquí contra el límite de su efímera materialidad, sin que la luz-divinidad lo sostenga como fuente del ser permanente que lo trasciende. La fuente de la vida, en la laguna central de la que surgen los cuatro ríos del mundo, está hecha de materiales vidriosos, coralinos y semipreciosos, pero su disposición no indica sino inestabilidad, en el manantial mismo del que brota nuestra existencia. Otro tanto puede decirse de la fuente de la vida de la tabla izquierda, donde se representa el «Paraíso terreno» y la creación del hombre: su belleza nos seduce como la de las gemas que parecen nacer en su lecho, pero cuyo fulgor y brillo parecen tan falsos e ilusorios como la ensoñación erótica que se desarrolla en el panel central. La escena desgarradora del panel derecho confirman este diagnóstico: los instrumentos musicales que en la *Mesa de los pecados capitales* celebraban la perfecta armonía finalmente realizada entre los bienaventurados y su Creador, ahora cobran autonomía propia y actúan como máquinas de tortura que únicamente consiguen tañir los gemidos de los condenados a la eterna desarmonía, en el dominio de la opacidad permanente, de la atroz materialidad a la que no le llega ya ningún rayo de luz trascendente.

La ensoñación perdura, empero; perdura pues es inmortal como el

deseo. El Bosco sueña todavía con esa tierra de promisión de las islas paradisíacas, iluminadas, como la de San Brandán, por la luz eterna de Cristo, por la luz mística en las que las almas individuales se funden con Dios, como en la «Subida al Empíreo» de las *Visiones del Más Allá*, cuyo esplendor recuerda ese día de «la gran abertura» a la que se refiere Henri Michaux en su experiencia con la mescalina, cuando, según su propio testimonio, había sido atravesado por esa gran explosión de luz: «Brillaba [...] -cuenta en un testimonio estremecedor-, me hundía en la transparencia, vivía cristalinamente»; entonces es cuando aparece ante él una especie de «escalera» celeste:

A veces una escalera de vidrio, una escalera como la escala de Jacob, una escalera con más escalones de los que podría subir en tres vidas enteras, una escalera de diez millones de peldaños, una escalera sin descanso, una escalera hasta el cielo, la empresa más formidable, la más insensata después de la torre de Babel, subía al absoluto.<sup>40</sup>

Ya sean las islas o paraísos perdidos descritos por los supuestos viajeros, ya la luz preternatural de los "paraísos artificiales" provocados por las drogas, parece que nos encontramos ante un mismo fenómeno: el del hombre que anhela transpasar las últimas puertas del Paraíso, las puertas cristalinas del conocimiento para acceder al *Lugar* donde resplandece la transparencia, la total revelación del absoluto. ¿Ansia de infinitud, se pregunta Baudelaire al comienzo de *Los paraísos artificiales*? Deseo inextinguible del hombre de abandonar «su morada de barro» y, en palabras de Henri-Auguste Barbier, «alcanzar de golpe el paraíso». Por ventura todos hemos tenido alguna vez esa rara experiencia -y éste parece ser el primer presentimiento de un paraíso- por la que, liberados de las solicitudes del trabajo y de todos los requerimientos prácticos que pre-ocupan nuestra mente, nos sentimos perfectamente armonizados en lo abierto del mundo; sentimos entonces cómo cada cosa, dotada como de un fulgor interno y de una indescriptible intensidad de existir,

nos ofrece únicamente sus lados claros y diáfanos, sin que nos sintamos ajenos a esa realidad con la que compartimos su vigorosa inocencia. Tal es el sentimiento que experimentamos, antes de que nuestra mirada choque contra los espolones del infierno y descubra la cara del desengaño, ante la serena luminosidad de la tabla central del *Jardín de las Delicias*, maravilloso ensueño de la imaginación y del deseo. Pero dejemos que sea un poeta, Baudelaire, quien describa con su verbo fluido y evocador semejante estado "paradisíaco" en el que, tal vez, todos alguna vez estuvimos sumergidos:

Hay días en que el hombre se despierta de humor jovial y vigoroso. En cuanto se desprende de sus párpados el sueño que los sellaba, el mundo exterior se le presenta con un poderoso relieve, una nitidez de contornos y una riqueza admirables; mientras el mundo moral abre sus amplias perspectivas, repletas de claridades. Gratificado con esta felicidad, que desgraciadamente es rara y pasajera, el hombre se siente a un tiempo más artista y más justo; en una palabra, más noble. Pero la singularidad de este estado del espíritu de los sentidos, que sin exageración puedo llamar paradisíaco en comparación con la existencia corriente y cotidiana, consiste en que no se debe a ninguna causa visible fácil de definir.<sup>41</sup>

Sólo es posible decir que semejante estado responde -añade Baudelaire- a una especie de "gracia", algo así como «una especie de aparición, pero una aparición intermitente, de la que deberíamos extraer, si fuéramos juiciosos, la certidumbre de una existencia mejor y la esperanza de alcanzarla mediante el ejercicio diario de nuestra voluntad». Tal situación anómala y maravillosa revela una nueva posibilidad que trasciende el nivel de la presencia ordinaria, que pesa como esa "losa" de la cotidianidad en la que habitualmente estamos anegados. La realidad, empero, no siempre resulta en la experiencia *visionaria* transfigurada en el sentido de Kearney; puede tornarse peligrosamente *desfigurada*, y la posibilidad de los goces cambiarse por la de los tormentos infernales. Puede asimismo ocurrir que los posibles se amontonen y caigan sobre mí como una avalancha, amenazándome, paralizándome, cerrando en el fondo toda posibilidad,



como esas amenazas contenidas que laten en los universos bosquianos, que parecen esperarar desde sus escondrijos un momento de distracción para avalanzarse sobre nosotros. Michaux, ese otro fabricante de monstruos, describe una experiencia muy similar en su inenarrable vivencia con la mescalina: De pronto siente «Como si hubiera una abertura que sería una reunión, un gentío, que sería que puede ocurrir algo, que pueden ocurrir muchas cosas, que hay una muchedumbre, que hay el mayor hervidero posible, que todas las posibilidades de hormigueos se alcanzan»: *«Que puede ocurrir/ algo/ que puede ocurrir/ un mundo de cosas./ Fenomenal/ hormigueo de los/ posibles, que todos/ quiere ser,/ se apresuran,/son inminentes/ podría/ podría/ podría»*. Y como explica dicho autor: «Es el "podría" lo que cuenta, ese prodigioso acceso de posibilidades que se han vuelto enormes y que siguen multiplicándose»<sup>42</sup>. Los posibles, cuando se constituyen como una amenaza -ya lo hemos visto-, adoptan la forma de *prodigios*, de monstruos o prodigios que anuncian el final de los tiempos.

#### **VI.1.4. Lo maravilloso y lo fantástico en el espacio visionario**

Pocos autores han comprendido la lógica de lo imaginario como Roger Caillois: su poder de ensoñación, sus metamorfosis, la dificultad de separar lo real de lo fantástico, por ejemplo los animales de fábula de los de la zoología. Para Caillois,

*la imaginación aparece necesariamente como una de las prolongaciones posibles de la naturaleza. Ésta le presta una existencia indecisa y efímera, escurridiza, a miles de burbujas que revientan apenas se han formado. Hormiguean y desaparecen en cuanto se vislumbran, llevadas por la continua efervescencia que las suscita como si fueran un ballet de átomos. Se disuelven de inmediato. Sin embargo, algunas encuentran una oportunidad de nitidez, de contornos. Puede tocarles una fugaz y frágil estabilidad. Si los retiene la memoria, estas sombras, estos vapores mentales de repente se benefician de una primera permanencia. [...] Pasado este límite están sometidos a las leyes generales del universo. Por eso, he podido ahora reconocer en ellos una prolongación de la naturaleza. Eran espuma*

evanescente y vana turbulencia. Los reencuentro provistos de gravidez, de influencia, de fecundidad. Aquellos que hacen bola de nieve se convierten en ideas, mitos, creencias, poemas. Han puesto de su lado la sensibilidad, la inteligencia y el arte. Han adquirido una inasible y fluida solidez, la de los objetos de reflexión, de las fuentes de emoción, de los focos de fascinación.<sup>43</sup>

En cierto sentido la imaginación *prolonga* la naturaleza, pues a veces parece integrarse perfectamente con ella y llega a imponerse incluso a la propia observación, pero en un sentido más profundo la *altera*, por cuanto por la fantasía se abre un espacio para lo otro, para lo que no puede reducirse a la legalidad general del universo. En ese espacio de posibilidad que es el "paisaje" visionario, que ha evocado el fulgor de los colores puros y brillantes de las piedras preciosas, la fantasía descubre otras maravillas sorprendentes. Entre ellas, la que más nos llena de pasmo y admiración, a saber: el tiempo parece alterarse, como en esa Isla de los pájaros a la que el capricho de los vientos lleva a los monjes irlandeses de San Brandán, que se quedan absortos escuchando el trino de las aves durante años que parecen instantes<sup>44</sup>. Los monjes de Leyre cuentan lo mismo del abad San Virila, que en el bosque escucha arrobado los cantos de un pajarillo durante lo que a él le parece sólo un momento, pero cuando vuelve al monasterio, nadie lo conoce: han pasado trescientos años. El motivo de la detención y aceleración del tiempo es frecuente en las descripciones de las islas bienaventuradas y en los cuentos orientales y la literatura maravillosa<sup>45</sup>. Es muy frecuente en la literatura celta de viajes: así, en la ínsula a la que nos lleva la *Aventura de Teigne, hijo de Cian*, los viajeros tienen la impresión de haber permanecido en ella no «más de un solo día», cuando en realidad, como les explica su anfitriona, la rubicunda Cleena, «habéis estado en esto durante un año entero, durante el cual no habéis comido ni bebido, y mientras estéis aquí no sufriréis frío ni sed ni hambre». En el *Viaje de Bran* el héroe y sus compañeros gozan de las delicias de la isla de las mujeres durante muchos años, pero a ellos les parece «solamente un

año», y cuando, de vuelta al hogar, uno de los hombres salta a tierra, «inmediatamente se convirtió en un montón de cenizas». Lo que le acontece al héroe irlandés de las *Aventuras de Nera* es justamente lo inverso: «tres días y tres noches había estado en el *sid*», especie de palacio subterráneo repleto de maravillas, y, sin embargo, cuando regresa, halla a su gente sentada en torno al caldero, en el mismo lugar en que la dejó<sup>46</sup>. Otros viajeros medievales, que habían partido en busca de las aguas de la juventud, contaron cómo se había parado o, por el contrario, acelerado el tiempo en las regiones del paraíso, como cuenta, por ejemplo, el relato de Godofredo de Viterbo<sup>47</sup>.

El viaje al "trasmundo", el cual supone ya una discontinuidad del espacio, lleva consigo una ruptura de las relaciones temporales normales. Se trata del mismo deseo de a-temporalidad o de desbaratamiento del tiempo que encontramos en las leyendas antiguas y medievales y que hablan del Paraíso terreno o de las Islas de los Bienaventurados como de una realidad pura e inocente, que brilla con los colores radiantes de los orígenes (el brillo y la dureza de las gemas y los mentales preciosos, símbolos de la permanencia y la inmortalidad) y sobre la cual no pesa la amenaza de la temporalidad. En el país de la floresta siempre verde y de la eterna juventud se ha detenido o anulado el tiempo. Tal es el estado edénico o la condición del hombre anterior a la caída en la que parece vivirse en armonía con la naturaleza, como en ese tan magnífico como engañoso ensueño que es el panel central del *Jardín de las Delicias*, donde efectivamente parece haberse congelado el tiempo real y sólo existe el del onirismo del deseo erótico, antes de que el hombre caiga definitivamente en esas regiones saturninas del olvido que son los infiernos bosquianos. El Paraíso terrestre representa la beatitud del origen y la esperanza del retorno: en último término, la trascendencia de los límites allí donde está proscrito el tiempo y se ha prohibido la muerte. El «prestigio de los orígenes», que encontramos tanto en Freud como en

las religiones arcaicas e "históricas", lleva siempre consigo la idea de un posible «retorno hacia atrás» y una regeneración que "cure" al hombre (y al mundo) del tiempo y su acción "corrosiva". Como ha observado Mircea Eliade, toda clase de filosofías, religiones, técnicas y rituales ascéticos y contemplativos, orientales y occidentales, persiguen el mismo fin: «curar al hombre del dolor de la existencia en el Tiempo»; "quemar" el futuro que se siente como amenaza siempre latente para regresar al inicio, al Origen o Unidad Primordial que existían *in illo tempore*: «se llega al comienzo del Tiempo y se alcanza el No-Tiempo, el eterno presente que ha precedido la existencia temporal fundado por la primera existencia humana caída»<sup>48</sup>. Trascender la condición humana es lo que busca, por medios diversos, el deseado retorno al Paraíso terrestre, los viajes iniciáticos al otro mundo; el «*regressus ad uterum*» de los alquimistas<sup>49</sup>; en fin, la devoración simbólica del héroe por el monstruo de la que aquél sale victorioso y nace a una nueva vida.

Que la virtud de un lugar sea capaz de imponerse incluso sobre la fatalidad del tiempo y de la muerte, constituye sin duda la mayor de las maravillas. Si este "milagro" es posible -y toda una cultura se ha montado sobre la idea de tal posibilidad-, cualquier cosa es entonces posible. Que el mundo sea una reserva inagotable de maravillas significa: todavía existe un lugar en que se manifiesta el misterio, lo incomprensible; o, dicho de otro modo, para el Dios insondable no hay nada imposible. Nos preguntamos si quizás ese gusto por lo maravilloso tan característico del hombre medieval, que llega a dar fe de las criaturas más increíbles y las razas de hombres más fabulosas; si este *pathos* tan especial de la sensibilidad medieval ante estos *impossibilia* no esconde también en última instancia el deseo de vencer esa última (posible y amenazadora) "imposibilidad" que es la fatalidad de nuestro destino.

Conviene, sin embargo, antes de hablar del género de las

maravillas en la literatura y en el arte de la Edad Media, con el que sin duda, y a jugar por su gusto por todo lo maravilloso, el Bosco estuvo más que familiarizado, que dilucidemos el sentido del plural «*mirabilia*», que corresponde a lo que nosotros llamamos "lo maravilloso", así como aquellos rasgos que lo distinguen de otras categorías como lo mágico o lo milagroso. Seguiremos en ello el excelente artículo que Jacques Le Goff dedica a «Lo maravilloso en el Occidente medieval». Antes de nada es preciso advertir con este gran especialista en la Edad Media que si nosotros vemos en los maravilloso «una categoría del espíritu o de la literatura, la gente culta de la Edad Media y quienes recibían de ella su información y eran formados por ella, veían en tal categoría un universo, lo cual es muy importante, sólo que un universo de objetos, un conjunto de cosas antes que una categoría»<sup>50</sup>. Hay que aclarar, empero, por nuestra parte, que aunque la palabra "*mirabilia*" suponga una multiplicidad de "cosas", no se trata tanto de "objetos" cuanto de *acontecimientos* que escapan a la presencia objetual: ocasiones únicas e imprevisibles en las que se manifiesta lo inesperado, y que precisan una predisposición especial, un *mirar* extra-ordinario. En el auténtico *sucessus* (del latín *sub*: debajo, y *cedere*: retirarse) maravilloso el curso ordinario de las cosas se altera bruscamente, se retira la familiaridad del mundo al irrumpir en él una extrañeza que no se resuelve por una reflexión ulterior que trata de dar cuenta de lo desconocido en términos de lo conocido, sino que conserva siempre un margen para lo incomprensible, para el misterio. Dicho lo cual debemos diferenciar con Le Goff lo maravilloso de lo milagroso y sobrenatural, no obstante en el occidente medieval cristiano dicha distinción no siempre es nítida:

a) Los *mirabilia*, en efecto, hacen relación a una pluralidad de "objetos" o acciones diversas tras las cuales parece hallarse una «multiplicidad de fuerzas». «Ahora bien, en lo maravilloso cristiano

y en el milagro hay un autor, pero un único autor que es Dios. Y precisamente aquí es donde se plantea el problema del puesto de lo maravilloso, no sólo en una religión, sino en una religión monoteísta»; tal es el cristianismo, según Le Goff poco creador en el dominio de lo maravilloso, por lo que tuvo que nutrirse en este terreno de los «estratos antiguos» o «viejas maravillas» de la Antigüedad y de Oriente<sup>51</sup>.

b) Por otra parte, el milagro tiende a "reglamentar" y racionalizar lo maravilloso, haciendo perder a éste una de sus características esenciales: la *imprevisibilidad*. Mientras el milagro, al depender del arbitrio de Dios o al estar instrumentalizado por sus intermediarios los santos («estos están colocados en una situación tal que la aparición del milagro por obra suya es previsible»), obedece al plan divino, lo maravilloso posee el carácter de lo imprevisible y lo verdaderamente sorprendente (y aun cuando la literatura de maravillas recurra en sus descripciones a tópicos repertorios de cosas y acciones asombrosas, la actitud del "testigo" conserva siempre esa ingenua capacidad de maravillarse o admirarse ante lo insólito o nunca visto).

c) Aunque imprevisible (nunca se sabe realmente lo que va a ocurrir, a diferencia del milagro del santo, que va a curar a alguien o a exorcizarlo de algún demonio), lo maravilloso aparece siempre ante una mirada por lo general predispuesta. Lo maravilloso es propiamente un fenómeno "visionario" como lo muestra la misma etimología de la palabra *mirabilis*: la raíz *mir* (*miror*, *mirari*) implica este aspecto esencialmente visual, y establece una relación -«particularmente pertinente en el Occidente medieval», añade Le Goff- entre *mirari*, *mirabilia* y *miroir* (espejo, en latín *speculum*)<sup>52</sup>. Discrepamos por tanto de Jean Monard y Michel Rech cuando afirman que en el universo maravilloso (según estos autores «siempre previsible») «el narrador está ausente», aduciendo que los hechos maravillosos se explican por

sí mismos, sin necesidad por consiguiente de ningún intermediario (como si lo maravilloso se añadiese a lo real sin romper la coherencia lógica del «todo homogéneo» del que forma parte); antes bien, pensamos que la mirada del testigo que mantiene intacta su capacidad de sorpresa resulta en todo caso necesaria por cuanto es ante ella donde se registra la irrupción de lo extraordinario: irrupción en la presencia de hechos inauditos o nunca vistos que rompen con la legalidad ordinaria de un mundo esencialmente heterogéneo, u "homogéneo" en el sentido -y sólo en este sentido- de que en él *todo es posible*. Por lo demás, distinciones que conceptualmente y en abstracto parecen evidentes y claras, por ejemplo la ya célebre de Todorov<sup>53</sup> entre «fantástico», «maravilloso» y «extraordinario» o «sobrenatural», se vuelven problemáticas cuando se aplican a lo maravilloso tradicional (anterior a la literatura fantástica del Romanticismo, punto de partida aceptado comunmente para la toma de conciencia de dicha distinción). Ciertamente, no podemos -como pretende Roger Caillois<sup>54</sup>- «diluir al extremo la noción de fantástico, hasta englobar todo lo imaginario», pero tampoco, según creemos, estrechar tanto su sentido que excluya de su ámbito regiones de acontecimientos en la que lo fantástico -tal el reino de lo maravilloso- aparece siempre como un ingrediente fundamental. En la línea de Todorov, José Ramón González ha planteado el problema en términos muy lúcidos:

[...] lo fantástico no es un producto [...], que se defina exclusivamente en el ámbito de lo temático, aunque sea condición inexcusable el cumplimiento de ciertos principios referidos a este aspecto, sino que requiere una organización particular de los contenidos, de manera tal que los elementos (sucesos, acontecimientos, o personajes) pertenecientes a niveles de realidad diferentes se ofrecen para quien los percibe en relación, valga la metáfora, *disyuntiva* (copresencia de excluyentes), y no *coordinativa* (lo maravilloso) o *subordinada* (lo sobrenatural o lo extraño explicado desde lo natural: casos de locura, alucinaciones, delirios, mero capricho narratorial...).<sup>55</sup>

Pero los distintos terrenos imaginarios por los que se mueve el

narrador (que muchas veces da testimonio de lo que ve) o el lector rara vez aparecen tan nítidamente separados. Cuando, por ejemplo, el viajero medieval visita, real o ficticiamente, aquellas remotas tierras donde se cobija lo maravilloso, se topa también con «*le fantastique*», o inexplicable, y este encuentro no sólo le produce admiración sino estupor e incertidumbre, un desconcierto que no acertaría a explicarse adecuadamente en términos de *coordinación* que el espectador acepta sin reparos. Y aunque es cierto que en ocasiones «*le merveilleux*» se resuelve finalmente en «*l'étrange*» o en lo maravilloso (cuando *a posteriori* encuentra una explicación natural o sobrenatural), suele conservar siempre un poso o reducto de excluyente incomprensibilidad (cuando, por ejemplo, Odorico explica lo maravilloso con lo maravilloso).

A este respecto es preciso señalar que, según su propia esencia, la narración de lo maravilloso nunca puede desarrollarse linealmente, de forma «neutra, homogénea, sin sorpresa», como afirman Monard y Rech<sup>56</sup>, que con Todorov confunden lo maravilloso («el reino del milagro generalizado») con el milagro, pues aunque la escritura se acomode a una forma de sucesión temporal simple, el relato de lo maravilloso en cuanto tal nunca es unidimensional o lineal.

Señalemos nosotros el papel fundamental que en el Bosco - fascinado como hemos visto por los espejos y su acción "transformadora" de la realidad- desempeña lo que podemos denominar una *estética de la mirada*: en el universo bosquiano, escenario abierto como ningún otro a todo género de maravillas, aparece casi siempre un testigo de lo maravilloso: a través de un ventanuco, un follaje o desde el interior de un árbol hueco, contempla la insólita escena que se despliega ante él. Los diversos personajes melancólicos que el Bosco sitúa estratégicamente en sus múltiples "fantasmagorías"; la acechante lechuza cuyos ojos escudriñadores no pierden detalle de cuanto acontece; la crédula y bobalicona expresión de los espectadores



ante las supuestas maravillas de *El prestidigitador*; la indiscreta mirada no exenta de malicia de los pastores de la *Epifanía* del Prado, en la que el verdadero acontecimiento no es tanto la Virgen y el Niño Jesús cuanto el extraño y maravilloso atuendo de los Reyes Magos y su inquietante cortejo; el espectador que se mantiene a distancia en las distintas Pasiones, como para dar testimonio de la más increíble de las maravillas: la muerte de Dios; la mirada atenta del pintor que toma buena nota de las aberraciones y deformaciones del hombre (pecadores empedernidos; tullidos, monstruos, fenómenos, maravillas de la miseria humana); en fin, la pura, inhumana mirada, la propia mirada como maravilla, que copa todo el protagonismo en *El campo que ve y oye*. Los *mirabilia* acaecen siempre en función de una mirada; ahora bien, en el Bosco esta mirada es raramente ingenua, antes bien, pre-siente lo que va a suceder en un mundo sembrado de signos funestos y amenazas contenidas, sin que este presentimiento despoje a lo que va venir de su capacidad de sorpresa: es la mirada anticipadora y profética del visionario saturnino que prevee lo imprevisible, la suprema ocultación que entraña el misterio y que sólo puede expresar bajo la forma de la destrucción y la aniquilación, bajo la forma de la atracción del abismo. De ahí que lo maravilloso bosquiano esté abocado a convertirse en maléfico, a "satanizarse", no porque en su ámbito entren en juego las fuerzas sobrenaturales (mundo y diablo se confunden, pues las potencias ocultas, caotizadoras o "demoníacas" forman parte en última instancia de la propia dinámica de un mundo destinado a devorarse a sí mismo), sino porque la "necesidad del mal" parece precipitarlo continuamente hacia la nada. La mirada del artista es la mirada del desengaño; naturalmente aquí los *mirabilia* (abundantes en sus visiones del "paraíso" pero sobre todo en su universo "satanizado", sujeto por tanto a las más violentas y antinaturales transformaciones que desafían la voluntad de Dios) se miran en el espejo (*miroir*) saturnino, devorador y ocultante, del

pintor.

d) Las narraciones en las que aparece lo maravilloso, con frecuencia tienen un final feliz, aunque el universo que en ellas se describe no es el universo «reposado» que pretenden Monard y Rech; en él reina la inquietud, y no se descarta lo espantoso u horrible. A veces lo maravilloso irrumpe como un hecho extraño y angustioso, un escándalo para la fe y la razón que resulta insoportable. Entonces lo maravilloso se vuelve *grotesco* en el sentido arriba indicado; y aunque siempre ligado a lo fantástico (no compartimos, por considerarla arbitraria y harto vaga, la distinción de los autores citados entre *maravilloso* y *fantástico*<sup>57)</sup> se abisma en el vértigo las imágenes delirantes de la fantasía que giran en torno a su propio absurdo. Tal es como veremos el género de maravillas de ciertos valles infernales de la literatura de visiones; de esos infiernos que, como los del Bosco, no son ya los submundos tradicionales penetrados de significación moral o teológica, sino aquellos en los que se sufre «a la vez del pecado contra la razón (que es el absurdo) y contra la esperanza (que es la desesperación). Se trata quizás -añade Debidour- de ese misterioso pecado contra el Espíritu que evoca M. Brion a propósito de Bosch, el pecado mismo de Satán [...]». En este sentido «lo fantástico no es solamente impío: es la impiedad»<sup>58</sup>.

e) Por otra parte, podemos estar de acuerdo con Le Goff, en la «función compensadora de lo maravilloso» en el Occidente medieval, en el sentido de que «compensa la trivialidad y la regularidad cotidiana. Sin duda la gran fascinación que suscita lo maravilloso responde en buena parte al deseo inextinguible de trascender una situación dada, un orden de cosas monótono y por lo general represivo -el mundo del trabajo, opuesto al de la fiesta, nunca exento de penurias y miserias cotidianas-. Así se explica que los principales temas de la literatura de maravillas durante la Edad Media sean «la abundancia de comida, la desnudez, la libertad sexual, el ocio»<sup>59</sup>. El panel central del *Jardín*

de las *Delicias* puede ser considerado como una de las máximas expresiones pictóricas de este ensueño de la humanidad medieval en el que la abundancia de frutos y el amor libre en el «*locus ille locorum*» («lugar de los lugares», «*supremo locus amoenus*» donde, como escribe Alain de Lille en su *Anticlaudianus*, se dan cita «todas las maravillas de la creación»<sup>60</sup>) se apodera de la imaginación. Basta por lo demás una rápida mirada por la obra del Bosco para darse cuenta de lo mucho que atrajo a nuestro artista todo lo exótico (del griego *exootikós*: externo). Lo maravilloso es por definición exótico: es lo extranio o foráneo que no se deja subsumir en nuestras categorías ordinarias. De ahí el carácter de extranjería que caracteriza los *mirabilia*; de ahí, en fin, que suela tener lugar ante los ojos del viajero o del peregrino. Aunque también es cierto que, como en el buhonero vagabundo del *Carro de heno* o del *Hijo pródigo*, en el viajero que ya ha andado todos los caminos, que ha visto como se iban desvaneciendo una por una todas las ilusiones, se marque en su rostro envejecido una amarga sonrisa escéptica y una sombra de melancolía.

Los jardines maravillosos donde están prohibidas la carestía y las enfermedades, son ricos en plantas raras y en árboles exóticos, vegetales extraordinarios que poseen a menudo virtudes prodigiosas y sanadoras, aunque ninguno como el extraño drago, el árbol exótico por excelencia que los antiguos situaban siempre en el paraíso y que aún se puede admirar en las Canarias (las *Islas Afortunadas*). «Árbol de la vida y de la muerte», la leyenda clásica asocia su resina roja o granate (el color de la sangre que da la vida) a la resurrección del mítico Gerión de Tartessos<sup>61</sup>. ¿Qué otro árbol, pues, podía encontrarse en el centro del Paraíso (en el centro, por tanto, del propio Centro) que aquel que, trascendiendo nuestra condición de mortales, promete la inmortalidad? El extraordinario drago aparece en un lugar destacado en el «Paraíso terreno» del *Jardín de las Delicias* del Bosco. Su fuente iconográfica posiblemente se encuentre en un grabado de

Schongauer<sup>62</sup>; pero lo que importa aquí es que el pintor no lo ha puesto en este lugar de modo casual, sino respondiendo a su valor simbólico concreto: en el centro del Edén, presidiendo la aurora del mundo, el maravilloso drago simboliza la mayor de las maravillas, el más asombroso de los "exotismos": el nacimiento de la vida y, como parte esencial de ésta, la condena de la muerte, prefigurando de esta manera el Árbol de la Ciencia, el árbol prohibido del conocimiento o del misterio de la vida y de la muerte.

El árbol, junto a las fuentes, de las que brotan los ríos del jardín no suele faltar en las descripciones de los paraísos y las islas bienaventuradas<sup>63</sup>. Árboles y plantas que en el Bosco, además de exóticas, suelen ser ambiguas e inquietantes, como esa especie de fantástica adormidera que parece cobrar vida y voracidad animal y que crece, amenazante, junto al *San Juan Bautista en meditación*. Plantas zoomórficas, antropomórficas y parlantes no son raras en los confines del mundo conocido descritos por los viajeros medievales, donde al parecer existen criaturas tan inauditas como plantas o árboles de las que nacen corderos. Fray Odorico no duda de que estas criaturas existen en la región de *Cadeli*, aunque sólo tenga noticia de ellas de oídas<sup>64</sup>, y por si acaso hubiera alguna duda, el fraile viajero justifica esta maravilla con otra maravilla: «Y aunque esto parezca increíble, sin embargo estas cosas pueden ser verdaderas pues es verdad que en Ibernica [Irlanda] hay árboles que generan pájaros». Se han buscado parecidos de estas fabulosas plantas con helechos del género *Cibotium*, el *Aspidium Barometz*, que presenta similitud con un animal y que crece por la región a la que presumiblemente se refiere Odorico, con objeto de hacer "más aceptable" para la ciencia la narración de Odorico, pero esta tentativa no explicaría el testimonio del viajero, que realmente quiso ser y fue un testimonio de lo extraordinario. Sería inútil buscar para estas «cosas admirables y maravillosas» un asidero científico en la "realidad", ni siquiera una

interpretación en clave simbólica o alegórica. Estamos de acuerdo con Cirlot en que «en la literatura de los *mirabilia* se da más valor a lo maravilloso en sí, que a su sentido e interpretación». De hecho, como comenta este autor refiriéndose a la particular afición del mundo céltico por todo lo raro y maravilloso, estos hechos extraordinarios no suelen tener lugar en realidad en otro mundo -como puede ser el reino de los muertos, que conserva muchos aspectos del de los vivos-, ni tampoco propiamente en éste, sino en una especie de «intermundo»<sup>65</sup>, precisamente en ese límite entre el más acá y el más allá en el que radica su caracter específico, diferencial. Los seres fantásticos y maravillosos suelen nacer en los márgenes, como los monstruos solían nacer en los márgenes de los códices miniados. Y es que aquí, en estos lugares-limítrofes estallan las diferencias, se confunden los reinos y, como en los universos metamórficos del Bosco, el vegetal se puede transformar en animal y el animal en vegetal. Posiblemente, como ha mostrado Baltrusaitis, los viajeros medievales tomaron muchas de estas y otras leyendas similares acerca de vegetales de los que nacen cuadrúpedos y pájaros e incluso hombres y mujeres «de apenas un codo de altura», de fábulas, creencias y tratados árabes o judías. Pero significativamente, para los árabes, estos prodigios eran siempre «de origen hindú o extremoriental»<sup>66</sup>. Oriente siempre está lleno de plantas zoomórficas y parlantes que se confunden con la fauna, como por ejemplo el mítico «wakwak» o árbol de la isla de este nombre del que «salen voces extrañas», de la misma familia imaginaria que la mágica mandrágora, que «cuando se la coge se queja, llora y grita». Aunque no todos los seres híbridos que aparecen en los herbarios y salterios medievales proceden de Oriente, su exotismo casi siempre lleva a emplazarlos en lugares lejanos, con frecuencia «extremo-orientales». En realidad se trata de composiciones que encontramos ya en el Mediterráneo antiguo -aunque según Baltrusaitis de origen asiático- y que nos remite a un motivo fundamental: el del roleo o

rama con cabezas o troncos completos de hombre o bestia, expresión universal de un «mundo híbrido», de una «vida tan impetuosa y feroz que hace estallar el cuadro vegetal»<sup>67</sup>. Se trata del universo mágico de los entrelazados "vivos" y las metamorfosis del espacio ornamental que llena los márgenes del arte medieval y del que tanto aprendió el Bosco.

Cuando el interés por el paisaje comienza a despertarse en el arte de fines de la Edad Media, la iconografía del *paisaje visionario* amplía el ámbito de lo maravilloso a lo "inanimado". Como escribe Baltrusaitis, «Una vida multiforme, humana o animal, se apodera de todo el universo. Se la ha descubierto hasta en las montañas y las rocas»<sup>68</sup>. Naturalezas minero-vegetales, paisajes zoomórficos y antropomórficos aparecen ante la *mirada visionaria*, que descubre sorprendentes rarezas y mágicas analogías en las montañas y rocas escarpadas, en la fluidez de las aguas o en las brumas y condensaciones de nubes. Marco Polo ya había creído distinguir unas facciones humanas en un acantilado de la costa asiática; y Mandeville, quien ha "visto" probablemente a través de los ojos de Odorico no duda en hacer emerger el rostro de un hombre en los relieves de una montaña<sup>69</sup>. En los mismos mapamundi góticos la imaginación se entrega con fruicción a descubrir insospechadas correspondencias: «formas animadas surgen en las formas mismas, accidentadas y perfectamente exactas, de las configuraciones geográficas», escribe Baltrusaitis en otro lugar, aunque no sólo los mapamundi se llenan de formas antropomórficas y zoomórficas; también las mismas ciudades adquieren formas de bestias: así Roma tiene la silueta de un león; Cártago la de un buey o una vaca; Troya la de un caballo, etc.<sup>70</sup> ¿Todo está en todo? Maravillosa ley de las correspondencias. Pocos han expresado este universo proteico y vivo como el Bosco. Sin embargo, como ya sugerimos, la fluidez de esta naturaleza polimorfa no parece aquí tan unificadora como disolvente: es como si su mirada visionaria, atenta

siempre a la maravilla, hubiera comprendido que *todo se puede transformar en todo*, porque "todo está en todo", en efecto, pero también porque *nada es en realidad nada*, pero sin que este "sustento" común despoje en nada la extraordinaria vitalidad de este universo animado. Es por cierto muy fácil detectar organismos vivos en el caos pétreo de sus paisajes rocosos, o la muda amenaza de la latente animalidad en plantas exóticas como la que aparece en el *San Juan Bautista en meditación*. Formaciones minero-vegetales como esa extraña concreción que parece observar al *San Jerónimo en meditación*, o, el ejemplo más evidente de todos, como ese cíclope pétreo en la tabla izquierda del *Carro de heno*, que compara Baltrusaitis con las rocas antropomórficas de la pintura china; allí «el Bosco hace nacer a Eva en presencia de un misterioso coloso que se yergue en los confines del bosque. Se trata de una montaña abrupta con un mechón de cabellos y un sombrero de plumas. Su ojo, indiferente, mira la escena de la Creación»<sup>71</sup>. El cíclope nos mira como la lechuza que nos contempla desde esa otra atalaya de la vida que es la fuente-ojo del «Paraíso terrestre» del *Jardín de las Delicias*. Ya hemos señalado las similitudes entre el paisaje bosquiano y la paisajística china: allí como aquí el paisaje parece convertirse en el espejo donde se refleja la faz humana, no tanto porque en la naturaleza se halle el hombre «figurativamente» representado, cuanto porque el paisaje se convierte en el espacio habitado por las ensoñaciones y los deseos más profundos del alma<sup>72</sup>. Ahora bien, al mismo tiempo que, como en una pintura china, la mirada del pintor (o la del espectador) forma parte integrante del paisaje mismo (de tal manera que parece surgir «de las cosas mismas»), el paisaje bosquiano cobra una autonomía propia y un espesor inhumano, lo que genera una tentión y abre un abismo entre el hombre y la naturaleza que nos alejan definitivamente de la visión holística, integradora, del pintor chino. Si el paisaje visionario aparece como un todo vivo, no debe sorprendernos demasiado el que el

correspondencias pero asimismo como trastorno y discontinuidad: discontinuidad del espacio, del tiempo, de la imaginación y del lenguaje, de la voluntad y del deseo. La anormalidad esencial de lo monstruoso rompe el espacio continuo de la experiencia ordinaria. Ante el monstruo el lenguaje se detiene como ante el silencio; el viajero se para estupefacto ante su insólita mirada. Ser escurridizo, siempre se nos escapa; cuando parece que ya lo hemos apresado con el señuelo de una palabra o una imagen, se nos escurre abriéndose en otras direcciones. Vive en los confines del mundo, en sus márgenes inexplorados: por lo tanto, en el espacio vertiginoso del desequilibrio, lejos de todo centro conocido. El monstruo, y sobre todo ese monstruo de apariencia humana que es la raza fabulosa, crea la zona de vacío de un interrogante, y sin embargo algo hay en esas zonas de profundas sombras en la que terminamos reconociendo una parte +secreta de nosotros mismos.

Contemplemos por un momento un mapamundi medieval, por ejemplo el de Hereford (c. 1310. Biblioteca de la Catedral): «impregnado de convenciones y de estructuras fabulosas, es, ante todo, una geografía de fábulas que el mapa amontona por toda su extensión. Las maravillas y las curiosidades del mundo constituyen su principal objeto», como escribe Baltrusaitis<sup>75</sup>. La fauna exótica y los monstruos de la tierra invaden el espacio promiscuo trazado por la imaginación. No podían faltar las razas fabulosas referidas por la tradición clásica, los pueblos de hombres sin cabeza, con un solo pie o con enormes orejas, los hombres verdes o con cabeza de perro, los pigmeos, los hermafroditas, criaturas extrañas que están alineadas en la estrecha franja de las costas de África y Asia y en la India legendaria, «como en los bordes de un manuscrito», añade Baltrusaitis. No deja de asombrarnos la presencia constante de estos seres fantásticos en el "plan" imaginario del mundo medieval hasta finales de la Edad Media. ¿A qué se debe semejante persistencia?



Para el occidental, estos monstruos y razas de hombres extraños sólo pueden vivir en Oriente, en los márgenes de la tierra conocida. Sabemos que para el historiador del arte Oriente es la cuna de la que proceden la mayoría de las formas monstruosas, aunque quizás no se trate tanto de un fenómeno de difusión cuanto de proyección: Occidente se representa lo otro en los extremos de sí mismo. Con frecuencia, sin embargo, los historiadores del siglo XIX, imbuidos de espíritu positivista, asociaron la aparición de los monstruos de "ascendencia oriental" con la decadencia del arte de Occidente: tal irrupción significaría el triunfo de lo feo sobre lo bello, de la desmesura sobre la medida y la proporción, del desorden y la disarmonía sobre el orden y la armonía racional. Con el arte oriental se habría colado de rondón lo irracional, la locura, la angustia, aspectos todos del "mal", en detrimento del cuerdo naturalismo, del humanismo y de la sana razón. R. Huyghe, que en *L'art et l'âme* interpreta la proliferación de monstruos en el arte medieval a partir del siglo XIV como una «lenta degradación que llega a su culmen en los siglos XV y XVI», continuaría en cierto sentido esta opinión<sup>76</sup>. Por su parte, Émile Mâle explica la proliferación de monstruos en el arte medieval por los tapices orientales, procedentes sobre todo de la Persia de los sasánidas, con que adornaban las iglesias románicas y en los que se conservaban las reliquias de los santos. Sin embargo, a la hora de comparar estas aportaciones con las clásicas, escribe que mientras «El genio griego se dirige a las más altas partes del alma», el arte persa «encanta la mirada», y aunque no juzgue, como San Bernardo, «pueriles» y «risibles» los motivos monstruosos que adornan los tímpanos y capiteles de iglesias y claustros -pues le parecen «maravillosamente poéticos, cargados, como están en realidad, con los sueños de cuatro o cinco pueblos que se los transmitieron unos a otros a lo largo de los milenios»-, piensa que el austero monje «tenía cien veces razón», ya que «es evidente que los monstruos que adornan los

capiteles -con pocas excepciones- no tienen sentido oculto. No estaban destinados a instruir sino a complacer las miradas»<sup>77</sup>; las gárgolas y los monstruos más o menos horribles que encontramos en las catedrales -dice en otro lugar el historiador francés- no se explican por simbolismo alguno, sino que nacen poco menos que de las supersticiones populares, «a modo de antiguos cuentos de invierno» que, como «recuerdos de lejanías ancestrales», postreras imágenes del «genio sombrío» de un mundo que ya ha desaparecido<sup>78</sup>. Cabe ahora preguntarse, empero, de dónde le vienen a estas formas su irresistible poder de seducción, esa fuerza «maravillosamente poética» de multirracial ensueño que sin duda poseen. No simplemente del esteticismo hedonista de la mirada que se complace en una presencia como en un fetiche. Habla a la impresionable mirada, desde luego, pero para hablar a través de ésta a la imaginación que abre el horizonte de lo posible. El monstruo *muestra* porque es monstruo; muestra por su poder de divergencia con respecto a lo dado: no muestra por tanto un sentido oculto sino la ocultación misma. La monstruosidad en su ser más propio y específico no tiene otro sentido que el de *diferir*: el sentido de la diferencia con respecto al curso normal de lo manifestado y de lo previsible. Por lo demás lo que nos importa aquí no es esta o aquella aportación concreta de Oriente o de Irlanda -importante "cuna de monstruos" en la que han insistido Focillon<sup>79</sup> o el propio Baltrusaitis- al arte de los monstruos en Occidente, sino la tendencia a ver lo monstruoso como lo excéntrico y marginal, emplazándolo fuera del orden de la identidad en el que la razón occidental se reconoce. Lo más significativo -tenemos que concluir con Lascault- es el hecho de que «Occidente, sin razón o con razón, sitúe a menudo esta instauración de las formas monstruosas fuera del dominio donde reinan los valores que afirma poseer»<sup>80</sup>. No hay que ver por lo tanto en el monstruo una perversión de nuestro mundo, como hicieron los historiadores de arte del pasado siglo, sino su mitad simétrica: la

otra cara de nuestro mundo, y, en el caso de las razas fabulosas, la otra faz del hombre occidental. Eso sí, aclarando que la "otra" mitad no es simplemente la parte contraria a la nuestra, como si en el margen fuera posible establecer otro centro en relación al cual nuestra propia posición se constituiría como lo antitético correspondiente. Claude Kappler ha definido a cierta clase de monstruos como «el lugar de lo antitético, de "todo lo otro"»<sup>91</sup>; pero el alcance que da a esta idea es demasiado restringido, pues sólo la refiere a una determinada familia de monstruos o "monstruosidades" (antípodas; colores contrarios a los nuestros: lo que aquí es negro allí es blanco, etc.; seres que hacen exactamente lo contrario a lo que nosotros hacemos o que no realizan actos vitales para nosotros: no comen, no beben, ...); siendo no obstante -lo otro- la "propiedad" esencial de lo que carece de propiedad, por lo tanto de contrario: pues su esencia consiste precisamente en diferir, en *ser diferente*: en *ser otro*. Su alteridad se corresponde justamente con el lugar que habitan: ni a un lado ni a otro, ni en lo blanco ni en lo negro, sino en los márgenes, el lugar de la diferencia.

El *lugar de la diferencia* para el occidental es Oriente: ni que decir tiene que el mito de Oriente y la leyenda de la India como «el país de lo maravilloso» nace en Occidente. El primer documento que nos ha llegado sobre la India es el de Herodoto, pero la descripción del historiador y geógrafo griego es todavía pobre y vaga. Será Ktesias de Cnido, a comienzos del siglo IV a.C., y, sobre todo, Megástenes, enviado como embajador de Seleuco Nicator a la corte del poderoso rey indio Sandracottus hacia el 303 a.C, quienes escribirán los primeros tratados monográficos sobre la India y sus maravillas, entre las que se incluyen animales monstruosos y razas fabulosas. La obra de Megástenes se convirtió en la fuente más importante en la difusión de los "monstruos de Oriente", y, a través de Diodoro Siculo, del "escéptico" Estrabon -que se ríe de estas fábulas y de los mentecatos

o embusteros que las relatan, aunque no deja de reproducirlas con fruición-, de Plinio, Suetonio, Mela y, de un modo muy especial, de Solino -cuyas *Collectanea rerum memorabilium*, escritas tal vez en el siglo III de nuestra era, constituyen una de las más grandes colecciones de portentos y maravillas que puedan imaginarse-, sobrevivirán hasta el final de la Edad Media<sup>92</sup>. En las «últimas partes del mundo» localiza Solino a una serie de razas monstruosas, semihumanas, pero sin que llegue a definirse por completo su naturaleza: en realidad, en los bordes del mundo en los que habitan parecen estallar las diferencias normales de la realidad. Así Solino se complace en describirnos a los nómadas de Etiopía, «que viven con la leche de los cinocéfalos»; a los sirbotos de doce pies de alto; a los sambros sin orejas; a los etíopes que viven junto al mar y que, según se dice, tienen cuatro ojos; o a lo vecinos de estos últimos, que sirven a un rey con un solo ojo; a los antropófagos, cuyo nombre da noticia ya de su abominable costumbre; y, por supuesto, a los cynamolgos, que ladran como los perros y tienen rostro de canes. Se refiere asimismo a los licántropos que viven en el norte de Asia y Europa, ya mencionados por Herodoto; y a los arismascos o monóculos, de un solo ojo, que habitan por la misma región y que no duda en imaginar luchando contra grifos y monstruos guardianes de tesoros. ¿Y qué decir de esas «formas de gentes muy monstruosas» que plueblan «las últimas partes de Oriente»? «Algunos tienen deformes rostros, todo llano, sin narices. Otros los tienen cerrados y sin boca, solamente con pequeño agujero, por donde con una paja de avena beben el manjar. Muchos no tienen lengua y usan de señales y meneos en lugar de palabras»<sup>93</sup>. Gentes de las más extravagantes y raras se han visto en las fuentes del río Ganges, como aquellas que «no tienen necesidad de comer manjares, porque viven del olor de las manzanas salvajes [...]; si reciben mal olor, mueren»; o como las de esa otra región «donde las mujeres a los cinco años se empareñan y no viven más que hasta los

ocho. Hay algunos que no tienen cabeza y tienen ojos en los hombros. Hay hombres salvajes con cuerpos muy vellosos, con dientes de perros y que dan unos gruñidos muy horribles». Aquí, como vemos, lo animal no es ya lo contrario de lo humano: los hombres se bestializan, las bestias se humanizan. Es el mismo complejo animal que seducirá a la imaginación medieval, para la cual el animal representa, como veremos con Focillon, un «posible ilimitado»: el capricho en la composición, la supresión o multiplicación de órganos, los entrecruzamientos y metamorfosis que veremos en los bestiarios medievales, se encuentra asimismo en la fantástica recreación de los habitantes del otro lado del mundo. No faltan tampoco en la relación de Solino los pigmeos en permanente combate con las grullas o las hormigas gigantes buscadoras de oro. Los clásicos orejones y esciápodos, hombres con un solo y enorme pie que les permite no obstante correr a gran velocidad y tiene la ventaja añadida de servirle de sombrilla en las sofocantes siestas a orillas del fabuloso Ganges, tampoco podían faltar a la cita de maravillas en esta "historia" de curiosidades humanas y naturales.. Particularmente le llaman la atención los hombres sin cabeza o con los ojos en el pecho, criaturas muy similares como luego veremos a las gryllas que pintará el Bosco; y aquellas criaturas semihumanas provistas de largas colas, que muchos siglos más tarde ese otro coleccionista de lo insólito y admirable que fue nuestro pintor recompondrá con los endiablados adornos de su fantasía. Ya hablamos, en fin, de los antípodas y de esos otros pueblos que moran en las regiones limítrofes de la inhabitable zona tórrida, como los atlantes, que carecen de lenguaje y de toda humana costumbre; los trogloditas, veloces como la más veloz de las fieras; etc., etc.

Sin duda el legado científico de Ptolomeo no iba a seducir tanto a la imaginación medieval como la obra de Cayo Julio Solino o la de los autores del siglo V que continuaron esta tradición, principalmente Macrobio y Marciano Capella<sup>94</sup>. La existencia de razas fabulosas en las

regiones distantes del globo planteaba, no obstante, problemas teológicos: ¿cómo conciliar estos prodigios de la naturaleza con la doctrina cristiana? ¿descienden las razas fabulosas del tronco común de Adán y de los hijo de Noé, de los cuales, según el *Génesis* (9, 19), procede toda la prole de la tierra? San Agustín (*Civitas Dei*, libro 16, cap. 8) sale al paso argumentando que, naturalmente, las razas monstruosas descienden del primer hombre, contribuyendo a agrandar la belleza del todo, pues son signos de la sabiduría y el poder incomprensible del Creador; además, añade el obispo de Hipona, constituyen una prueba viviente de que las monstruosidades individuales no son fallos u errores de la sabiduría divina. San Isidoro en sus *Etimologías* insistirá en la idea según la cual el monstruo forma parte del plan de la creación y no es, pues, en modo alguno, «contra natura». Ahora bien, significativamente el espacio que el autor hispalense reserva a las razas fabulosas que habitan en los confines del mundo en su monumental enciclopedia, se encuentra después del examen que hace del hombre corriente y antes del que dedica al mundo animal. Seres desconcertantes, a veces mitad humanos y mitad animales, criaturas-bisagra cuya esencia misma no parece consistir más que en esta relación que amenaza con romper las diferencias. Como escribe Focillon refiriéndose a los monstruos que invaden el arte occidental en los siglos XI y XII:

Al vincular al ser humano en la bestia, al hacer surgir al hombre de la animalidad, al prestar a las convulsiones de la naturaleza, a las fuerzas elementales y a los fluidos, una apariencia orgánica, pueblan el universo con un nuevo reino, con una rica serie de vías intermedias."

Semejantes seres, nacidos del intercambio y la promiscuidad de un universo mágico, vivo, abren otro, diferente, horizonte figurativo: "intermundos", "transmundos" y "antimundos" que llegan incluso, cual es el caso del universo imaginario del Bosco, a entremezclarse y que desafían, en los límites del espacio o del tiempo, el orden establecido y apegado a lo dado de nuestras representaciones

ordinarias. La intuición milenaria recogida por el propio Solino<sup>86</sup> y profundamente asimilada por la "Edad Media fantástica" de la tierra como un inmenso animal viviente, se encuentra en el fondo de esta proteica posibilidad, pues sólo en lo orgánico y, más exactamente, en lo animal, cuyo ser es esencialmente temporal, puede adivinarse ese espacio de proyección y anticipación que es lo actual preñado de sorprendentes posibilidades. Únicamente cuanto se imponga el sistema mecanicista del mundo, lo distante ya no podrá representar lo diferente (en el espacio homogéneo las partes son equivalentes), ni el futuro, determinado y previsible, aportar nada nuevo al presente.

Los enciclopedistas, los cosmógrafos y los autores de historia natural de los siglos posteriores a San Isidoro no se cansan de enumerar y describir las maravillas y las razas monstruosas que habían heredado de la Antigüedad y que la Edad Media enriquecerá con las tratados y relatos árabes<sup>87</sup>. Por lo que respecta a la tradición iconográfica, los monstruos y las razas fabulosas llegaron al arte medieval por diferentes canales: para Wittkower «los mapamundi, los tratados sobre monstruos, los Solinos ilustrados y probablemente los Isidoros ilustrados» constituyen «el material visual que, junto con la transmisión literaria, impresionó la mentalidad de las gentes y ejerció una notable influencia en numerosas ramas del pensamiento medieval». No hay que olvidar, sin embargo, la importancia del tema en la ~~escultura~~ **escultura** románica<sup>88</sup>. Los artistas y artesanos que labraban los tímpanos y los capiteles de las iglesias románicas estaban familiarizados sin duda con la tradición geográfico-etnológica de las maravillas de la India, la cual terminaría adoptando el carácter "alegórico" del famosísimo *Physiologus* y sus derivados los Bestiarios. Hombres con cabeza de perro, pigmeos y orejones tienen un lugar, por ejemplo, en el tímpano de la iglesia de Vézelay, del siglo XII, donde se representa la escena de Pentecostés. La presencia de estas razas fabulosas en la puerta misma de la casa de Dios adquiere, como era de

esperar, un significado religioso: los Apostoles son llamados por Cristo el Día de su Ascensión: «Id y enseñad a todas las naciones -les manda-, bautizándolas en el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo» (Mateo, 28, 19); la misión de los apostoles se extiende a todos los pueblos de la tierra, por distantes que estén, en consecuencia, las razas fabulosas, como supuestos descendientes de Adán, no podían faltar en el microcosmos del tímpano<sup>89</sup>. Ahora bien, las razas monstruosas siguen aquí ocupando un lugar *marginal*: la orla del semicírculo del tímpano; y lo harán siempre aun cuando comiencen a revestirse, sobre todo a partir del siglo XIII, de significados alegóricos: su propia esencia destierra a estas figuras de los márgenes a los límites mismos del espacio religioso. Se podrá "ver" (como en un Bestiario del siglo XIII que se conserva en la Chapter Library de Westminster) a los pigmeos como representantes de la humildad y a los gigantes como figuras de la soberbia: podremos convenir en que los cinocéfalos tipifiquen a las personas pendencieras o los hombres con el labio inferior casi cubriéndoles el cuerpo a los maliciosos, pero seguiremos viendo primero a la criatura extraña y desconcertante. La extrañeza y el desasosiego que el contemplador experimenta ante estos monstruos humanos -humanos porque es precisamente en esta insólita humanidad en la que descubrimos el aspecto de nosotros mismos que más nos inquieta: nuestra otra naturaleza- es lo que no cambia; la interpretación alegórica, con la que renace de nuevo el alegorismo de los autores de la Antigüedad tardía, constituye sin embargo el aspecto mudable y más superficial de estos monstruos que no se dejan reducir a la condición de "prodigios morales"<sup>90</sup>. El monstruo, que como tal que no tiene asignado ningún lugar fijo o significado definido y que nace por tanto de una ausencia y un exceso de sentido, fue ampliamente utilizado por la Edad Media, la cual había moralizado la Biblia, las *Metamorfosis* de Ovidio y los mismos dioses de la Antigüedad, para aleccionar y



reprender a las gentes; sin embargo, siempre conservó su ámbito de libertad en los márgenes de este discurso didáctico y moralizador, esa singularidad irreductible e intransferible a un discurso unívoco, lineal. De hecho, cuando se produzca el último estallido de los monstruos en la atmósfera enrarecida de la larga noche tardomedieval, estos prodigios, como «siluetas de pesadilla» liberadas del texto y la sabiduría que los ordenaba, acabarán abandonándose a «sí propia presencia fantástica» que gravita, como veíamos con Foucault, «alrededor de su propia locura».

Los estudios iconográficos e iconológicos no nos deben hacer olvidar, como ya indicábamos al comienzo de esta tesis, la sugestión de las formas mismas, lo que Focillon llamaba «la poética de las formas». Por descontado que éstas incorporan, en el cromatismo de la iluminación o en los límites espaciales de la escultura, las intenciones simbólicas y las ensoñaciones de los hombres, y es precisamente en esta asimilación formal en la que reside su poder de evocación. La fascinación aquí emana de su realización concreta, dentro de los límites precisos de la forma, que despeja siempre, cuando es verdaderamente artística, un espacio para la sugestión, rebelde a cualquier imposición tiránica del discurso. De hecho, como acabamos de ver, las "moralizaciones" de la Edad Media tardía comienzan a ser intercambiables, conforme empieza a estallar el universo del discurso -el texto sagrado que había inspirado a los primeros bestiarios herederos de la tradición del *Physiologus*-. Los monstruos se emplean ahora, sobre todo, para satirizar; como por ejemplo, en una versión francesa del siglo XIV del *Liber de monstrosus hominibus* de Tomás de Cantimpré, en la que el cinocéfalo representa al calumnioso y el hombre sin cabeza o con la cabeza en el pecho caricaturiza a «los abogados que cobran honorarios abusivos para llenar bien sus panzas»<sup>91</sup>. Es evidente que el Bosco, que con toda probabilidad ha conocido esta tradición de las razas monstruosas,

participa en la creciente tendencia de su tiempo a satirizar los defectos contemporáneos. Ahora bien, cuando el artista brabanzón utiliza la sátira -y la usa, empleando a fondo todo su ingenio, hasta la burla y el sarcasmo-, no "desnuda" ya la *falsa* realidad del hombre para restituirla por otra que supuestamente sería la verdadera: la *verdad* del hombre consiste justamente en esta *falsedad*, en la verdad del *mal*, que es la verdad del orden que engendra su propio caos, la verdad de la vida que genera su propia enfermedad, la verdad de su naturaleza pecadora y mortal. La grylla, ese monstruo emblemático del Bosco emparentado con la raza de los hombres con la cabeza en el pecho, satiriza sin duda alguna los vicios y las debilidades del hombre que el pintor observa inmisericorde, con incisiva y cruel meticulosidad, pero acaba adquiriendo en la mirada visionaria del artista un valor que sobrepasa con mucho el detalle más o menos anecdótico y secundario de la crítica social: anuncia una descomposición más profunda, la desintegración del ser humano. El Bosco, que ha jugado en sus obras con el tiempo, acaso para exorcizarlo de la única manera que le era posible, mediante el arte; que ha reconocido el carácter aparente y provisional de cada forma de vida; que ha visto en la roca, en el animal y en la planta un momento fugitivo, un remate siempre fugaz del tejido temporal de las existencias sucesivas, un capricho en el torbellino de las transformaciones; el Bosco, decíamos, parece asimismo haber comprendido que el ser humano, más aún que cualquier otro -porque es consciente de ello, porque ha salido del Paraíso irreversiblemente y tiene que bregar con la verdad dolorosa y traumática de su contrariedad esencial- no es al fin y a la postre sino un extraño "accidente en el espacio", una nada constituida en acontecimiento temporal: como luego veremos con mayor profundidad, la grylla hace añicos la identidad del ser humano; se constituye en verdad como nuestro otro yo, nuestra propia amenaza personal.

Entre las gentes de los márgenes del globo se encuentra a veces el antropófago, que en una versión flamenca del siglo XV del *Liber de monstruosis hominibus* de Tomás de Cantimpré<sup>92</sup>, lo vemos vestido con el atuendo de un burgués flamenco en actitud de comerse a un ser humano desnudo. Se trata de la actitud tradicional de Saturno devorando a sus hijos, tal como aparece en innumerables manuscritos astrológicos y mitológicos de la época. En la página figuran además los consabidos cíclopes, esciápodos, hombres con la cabeza en el pecho, amazonas, mujeres barbadas e incluso un curioso personaje con seis brazos tomado del *Romance de Alejandro* y que con casi toda certeza se remonta a un modelo indio. Lo importante aquí es el modo como son tratados algunas de estas razas fabulosas: familiares, protagonizando escenas casi costumbristas, con la indumentaria propia de un burgués de Amberes o Bruselas, parecen haber "secularizado" el espacio visionario. Éste de hecho comienza a cerrarse a fines de la Edad Media y comienzos de la Moderna a medida que los nuevos descubrimientos marítimos y geográficos despejan el cada vez menos remoto horizonte de los confines del mundo. Sin embargo, tras este cierre -el cual clausura la aventura medieval de la imaginación humana que sitúa la otredad en la distancia del orbe conocido y familiar, apenas vislumbrada y menos aun explorada- sobreviene la apertura de otro ámbito fantástico, infinitamente más peligroso y angustioso que el primero, el horizonte imaginario que se abre a la mirada visionaria de Jerónimo Bosch. Los monstruos ya no pueden ser localizados en los límites geográficos de lo conocido sino en los márgenes mismos de la realidad inmediata del ser humano, que tornan ésta, incluso en lo que tiene de más familiar y en apariencia tranquilizador, extrañamente inhumana y, según una profundidad más terrible, monstruosa. Los monstruos del Bosco viven en la cercanía del hombre porque no hacen sino dar cuerpo y voluntad a todas sus facetas ocultas y oscuras: porque en último término viven en la proximidad y en la amenaza constante de la máxima ocultación,

la madre de toda monstruosidad, de toda ruptura: la muerte. Sus monstruos habitan en las cercanías del espacio cotidiano deformado por la perspectiva grotesca y sólo se alejan en el tiempo, hacia el futuro de su fatal desenlace: son los monstruos apocalípticos de la conflagración universal y de la destrucción personal. Con frecuencia los demonios y criaturas monstruosas de su galería fantástica salen a escena vestidos con atuendos humanos, realizando acciones humanas, mientras que los hombres suelen aparecer desnudos: ¿la desnudez del hombre ante su terrible, espantosa, desnudez? Inversión de los papeles; incluso los utensilios más comunes pierden su funcionalidad (su sentido), se animan y empiezan a volverse contra su creador, cargados de una intensidad de vida hostil.

En fin, seguramente el Bosco estaba familiarizado con la rara serie de los hombres prodigiosos, dado el éxito sin precedentes que ésta conocerá en su tiempo. Por ejemplo, sólo del *Buch der Natur* de Conrad de Megenberg, primera obra de historia natural escrita en alemán (hacia el 1350), aparecen entre 1475 y 1499 siete ediciones acompañadas de grabados en los que se reproducen con fruición toda clase de seres fantásticos. Una plancha entera está dedicada a las razas fabulosas (inspiradas probablemente en un manuscrito del *Liber de monstrosis hominibus*)<sup>33</sup>, de las que no falta apenas ningún representante: el cíclope, el hombre de seis brazos, el del befo hipertrofiado, la mujer barbuda, el cinocéfalo, el hombre con la cabeza en el pecho, el unipede, un inquietante hombre bicéfalo, el antípoda. La lámina nos recuerda mucho los dibujos de monstruos o fenómenos humanos realizados por el Bosco. Sin embargo, estos dibujos bosquianos ya no representan una colección de maravillas o portentos, sino una cruel colección de miserias humanas. El género de lo "maravilloso" que interesa al pintor presenta cada vez más el signo de lo saturnino y de lo deforme: mendigos, lisiados, tullidos varios, horribles y grotescas mutilaciones, ausencias y fallas de la

naturaleza humana que tratan de suplirse desesperadamente con prótesis aun más grotescas y esperpénticas. El Bosco no tenía necesidad de viajar a la legendaria India para descubrir eso otro que también somos: en las calles, en los bulliciosos mercados y en las ferias de las grandes ciudades de Flandes y de Brabante podía encontrarse con esos fenómenos humanos, muñones con apariencia de hombres, que nos recuerdan, a través de la incisiva mirada del artista, el lado oscuro, inestable e incierto de nuestra propia naturaleza falta de fundamento.

El monstruo humano del Bosco carece de la frescura y el candor de los monstruos de Oriente. Como éstos es un espejo, pero no el espejo del ensueño y de la esperanza soteriológica sino el del desengaño. En él se mira el hombre, mas no como en un más allá en el que todavía se adivina un posible trascendente; en este espejo bruñido en los talleres del infierno el hombre bosquiano se ve a sí mismo tal como es, en los límites sin salida de su existencia injustificada (injustificada y gratuita como el dolor y el sufrimiento), donde sólo se anuncia, como un terrible presentimiento -el terrible *pre-sagio* al que finalmente atiende la fuerza "alucinatoria" y la capacidad profética del visionario saturnino que vive en la cercanía de la muerte-, el misterio que siempre acompaña nuestra andadura como una sombra, la misma que se refleja en el semblante melancólico del buhonero del Bosco.

El artista descompuso la faz del hombre (aquella que, acabada y perfecta, se asomaba a la eternidad en las vidrieras de las iglesias medievales) en sus espejos deformantes; con estos fragmentos recompuso un rostro monstruoso en el que sin duda no nos reconoceríamos, pero que nos pertenece como la sombra pertenece a la luz: nuestro otro yo que es en realidad aquello que termina negando al yo, ese no-yo que nace de los pedazos de nuestras vidas, de nuestros lados oscuros, de nuestros temores e impotencias, de nuestros deseos siempre diferidos y siempre frustrados, de todas aquellas pequeñas muertes de que se

compone la aventura de una vida. Pero antes de aceptar, en ese supremo y único acto de libertad, la necesidad -y el misterio- de nuestras vidas, el Bosco soñó, inquirió, preguntó. El monstruo -decíamos- es una pregunta, un interrogante. Interrogar es abrir un hueco en lo que se supone dado y macizo, sin fisuras. El monstruo problematiza, pone en duda la legalidad vigente: abre vacíos, hendiduras, ausencias. La presencia del monstruo nos inquieta, nos desazona, ya que nos abre al juego gratuito y peligroso de los posibles. El bestiario fantástico del Bosco co-rresponde a la llamada de este juego; representa ese «posible ilimitado» que denuncia el carácter falazmente unilateral de lo «puesto-en-frente» cuando pretende imponerse como presencia totalizadora. En este sentido se dice que el artista visionario, con el poder anticipador y divergente de su fantasía, ve lo que otros no ven. Pero antes de que centre nuestra atención la teratología bosquiana, conviene que reparemos en esa otra figura de la humanidad fabulosa que, por su importantce en orden a la configuración del espacio visionario como «*espejo del otro*», hemos preferido tratar en un lugar aparte.

#### **VI.1.6. El salvaje o la figura del otro**

El otro se convierte en un lugar donde el sujeto se interroga por su propia ficción. Ante el salvaje -ante las razas fabulosas en general-, el europeo, al no reconocerse en aquel que no obstante sigue siendo un hombre, se pone en cuestión: el salvaje (el Otro) escapa al juego tautológico de la identidad al no reafirmarse en la repetición de lo Mismo. Exige un nuevo código, una nueva comunicación, un nuevo riesgo. Emilio Lamo de Espinosa, en un artículo conmemorativo de la fecha mítica de 1492<sup>94</sup>, nos recuerda que «América será una nueva experiencia de lo distinto, pues en ella, por encima del extrañamiento, aparece, no el rechazo, sino una extraordinaria

fascinación por lo ajeno, y este descubrimiento del otro *como otro distinto y diferente* fue la precondition lógica para el regreso del pensamiento sobre lo ya conocido, y así, del pensamiento crítico [...]. Pues sólo a partir del *espejo* y modelo que el *otro* proporciona puedo cuestionar un modo de ser [...]. El autor examina a continuación la importancia del «descubrimiento del otro» en orden al surgimiento de la idea de la perfectibilidad social, del pensamiento utópico renacentista -que sin duda guarda estrecha relación con la figura del *buen salvaje* y sus comunidades idílicas o idealizadas-, del «reformismo ilustrado» posterior y, sobre todo, de las ideas de tolerancia y pluralismo que habían de sentar las bases de la democracia moderna. Sin embargo, antes de convertirse en un espacio habitable y habitado por el hombre europeo, el *espacio del otro* es evacuado de la superficie privilegiada del centro y proyectado en ese margen con relación al cual el observador se halla siempre desplazado. Antes de estar preparado y dispuesto para ser reasimilado por la mirada ordenadora y normalizadora del hombre europeo, antes de ser *bueno*, el salvaje había desafiado cualquier orden civilizado. Al margen de la ley de Dios y de las leyes de los hombres, irreductible a cualquier evangelio, el salvaje vivía en el bosque, sin orden ni concierto social alguno, como una bestia salvaje. Adentrarse en sus dominios -como el cazador que se adentra peligrosamente en la selva siguiendo el rastro de un animal-, es introducirse en el terreno de Diana: ~~en~~ el dominio de lo prohibido para el hombre. Como es sabido, Artemisa-Diana se constituye en diosa de los márgenes: ocupa la región del límite, de la incertidumbre y la ambigüedad; como señala Vernant es la divinidad de los tránsitos y de «las fronteras que separan a los niños de las niñas, los jóvenes de los adultos, las bestias de los hombres»<sup>95</sup>. Preside los distintos ritos de pasaje que llevan al hombre a ingresar en el «espacio cívico», y aquí termina su misión. La genialidad de los griegos consistió, como apunta Vernant, en hacer de

«la diosa de lo marginal» -fundadora de la ciudad, esto es del paso del bosque a la civilización- «una divinidad integradora y asimiladora» -igual que hicieron «al instalar a Dioniso, que en el panteón griego encarna la figura del Otro, en el centro del dispositivo social y la escena teatral»<sup>96</sup>. También el hombre salvaje, el *homo silvaticus*, que vive solo y anárquico -al margen de toda relación social y por tanto, como diría Aristóteles, al margen de toda relación humana- en aquellas regiones remotas en las que aún no ha penetrado la civilización, pertenece al dominio de Artemisa, pero al aspecto más equívoco y marginal, menos asimilador, de la divinidad griega. Pues el hombre salvaje no es una simple bestia ni tampoco, propiamente, un ser humano. Ni social ni posiblemente tampoco racional -heredan de los centauros clásicos su violencia y de los sátiros la lujuria<sup>97</sup>-, el hombre salvaje continúa siendo, sin embargo, un *hombre*: precisamente en esta equivocidad es en donde radica todo su poder de fascinación. Ese extraño ser humano en el que el hombre se reconoce precisamente no reconociéndose en él no es un animal ni un "bárbaro": como escribe Vernant refiriéndose a la extrema alteridad, «no el hombre otro sino el Otro del hombre»<sup>98</sup>, pero permaneciendo este *Otro* innegociable, irreductiblemente exótico o extraño a nosotros mismos: con este eterno extranjero no es posible el encuentro, el intercambio, la comprensión, pues la extrañeza del salvaje, su «exotismo esencial», escribe Jean Baudrillard, es en última instancia «el del Objeto para el Sujeto», el del Otro, pues «El salvaje, o lo que nosotros tenemos de salvaje, no se refleja. Es salvajemente extraño a sí mismo»<sup>99</sup>. Carece de imagen o de conciencia de sí mismo, de ahí que, en la imaginación del viajero, pueda asumir cualquier imagen; se cruza en el camino del viajero que busca no tanto el descubrimiento o el intercambio cuanto «una posesión por el mismo viaje, y por tanto por la ausencia»<sup>100</sup>: el viaje, como «metamorfosis» o «anamorfosis» del mundo en el que sujeto habitualmente está instalado y en el que se



reflejan sus continuas reaseveraciones, equivale a la interrupción o a la discontinuidad del suelo familiar; es un estar fuera o en ninguna parte, en rigor el horizonte fragmentado de un *no-estar* del que se ha retirado el sujeto. El salvaje aparece en el viaje y por el viaje, siendo éste la sucesión de escenarios en el que se problematiza un mundo, una identidad.

El origen del salvaje en la iconografía medieval hay que ponerlo en relación con la literatura de las razas fabulosas y los monstruos de Oriente. Herodoto ya habla de "salvajes" para referirse a cierto pueblo que vive en Libia. Ctesias, Megástenes, Solino y Mela, entre otros autores clásicos, se encargarán de alimentar y transmitir esta tradición que recogerán los viajeros medievales<sup>101</sup>. Estos seres que generalmente han perdido la capacidad de articular lenguaje humano alguno terminan convirtiéndose para la Edad Media en ejemplo y modelo de brutalidad, bajos instintos y desenfreno sexual. Al carecer de vestidos, la imaginación medieval se representó a estos hombres de los bosques, cuya conformación suele ser tosca y fuera de lo normal, cubiertos de pelo, a excepción de las manos y los pies y, en el caso de la mujer salvaje, los pechos, que se representarán desnudos<sup>102</sup>. Naturalmente, todos viven en lugares remotos de difícil acceso. Contribuye por otro lado a su difusión la otra gran tradición literaria de la Edad Media, que refundirá y organizará el tema: la literatura caballeresca del amor cortés. Aquí se trata por lo común del ~~rapt~~ de una doncella por un salvaje y la consiguiente lucha de un caballero con el *homo silvaticus*, lucha de la que aquél sale, naturalmente, vencedor. ¿Simboliza esta escena que se va a repetir en la literatura y en el arte medievales hasta la saciedad el dominio por parte del hombre del animal que lleva dentro? ¿el triunfo del espíritu sobre los primitivos instintos y la violencia y agresividad natural del hombre? El tema puede ser estudiado, desde luego, en el contexto de la psicomaquia medieval, y así lo ha hecho Juliana Sánchez Amores:

el caballero en lucha con el salvaje representaría en última instancia la lucha del Bien contra el Mal, de David contra el gigante Goliat, de Sansón contra el león, de San Jorge contra el dragón o de San Miguel en combate apocalíptico contra la Bestia, prototipos del caballero cristiano, como Lancelot luchando con un gigante para liberar a una doncella, Roldan dando muerte al gigante sirio Ferragut o Amadís de Gaula venciendo al gigante Endriago; o también, en fin, como el asceta cristiano luchando contra los demonios de sus deseos y de sus pasiones. De hecho, como añade dicha autora, antes de que el gigantismo empezara a ser sinónimo de imbecilidad, en la primera Edad Media el hombre salvaje era identificado con un gigante<sup>103</sup>.

Relacionar el tema del salvaje con la creencia en ogros y gigantes, presente acaso como un mitologema universal en los cuentos y en el folklore universal, nos llevaría demasiado lejos de nuestro propósito en este trabajo. Nos parece oportuno, sin embargo, hacer siquiera unas breves referencias al tema de la gigantomaquia. Los Gigantes -hijos de Gea, la Tierra, en la mitología griega- simbolizan, frente a los dioses olímpicos de la luz, el orden y la civilización, las fuerzas ctónicas, terrestres y oscuras de la naturaleza, pletórica de posibilidades pero tan fecundas y creadoras como anárquicas y destructivas. Primero alumbró Gea a los Titanes, luego de acostarse con Urano; tan salvajes e indomables como los Titanes -el más joven y cruel de ellos fue, no lo olvidemos, el propio Cronos- fueron los que nacieron después, los Cíclopes de un solo ojo, tan horribles que Urano se vio obligado a confinarlos en el Tártaro, pero no tanto como los de la siguiente generación, que Hesíodo describe espantado:

[...] otros tres hijos enormes y violentos cuyo nombre no debe pronunciarse. Coto, Briareo y Giges, monstruosos engendros. Cien brazos informes salían agitadamente de sus hombros y a cada uno le nacían cincuenta cabezas de los hombros, sobre robustos miembros. Una fuerza terriblemente poderosa se albergaba en su enorme cuerpo.<sup>104</sup>

No puede describirse de manera más elocuente esa inmensidad ciega, ese

gigantismo incontenible de la vida en estado emergente, donde no arraigan los valores humanos de orden, principio, finalidad, bien y belleza. El gigante levanta su mole descomunal del mundo subterráneo, surge de las tinieblas de la tierra, como ese Titán que está esculpido en el Jardín de Bomarzo, en las cercanías de Roma. Sus cien manos caóticas de la disolución aún no han sido reunidas y encadenadas por la voz del logos o del espíritu, y únicamente serán vencidos por la cooperación de un dios solar con un héroe humano: tal fue la derrota del gigante Porfirion en manos de Zeus y Heracles, o la del enorme Efialtes por Apolo y el mismo Heracles. En la tradición sumeria, en la griega, en la germana, en la irlandesa, en el folklore popular encontramos siempre a los dioses luchando contra los gigantes, contra esas potencias peligrosas que es preciso domeñar<sup>105</sup>. La propia Biblia, al hablar de la corrupción de la raza de Caín antes del diluvio, nos dice que «Por aquel entonces había gigantes en la tierra, y también después de que los hijos de Dios se unieran a las hijas de los hombres y ellas les dieran hijos (*Génesis*, 6, 4). De modo que cuando el género humano fue exterminado a causa de su maldad, perecieron al mismo tiempo aquella raza de gigantes antediluvianos. El arca de Noé jamás habría podido resistir el peso y la violencia de los gigantes: tan sólo los animales puros tenían cabida en la casa de Noé -en la casa de Dios-. Y sin embargo, tal como vemos en el *Diluvio del Bosco*, los monstruos no desaparecieron por completo: no podía desaparecer lo que siempre había estado ahí. Tan sólo era posible recluirllos, encadenarlos en el Tártaro. Por ello no creemos que sea una mera casualidad el hecho de que la tradición cristiana asimilara con frecuencia la figura del gigante a la de Satanás, grotesco y gigantesco por otra parte en el bosquiano «Infierno musical».

Pero el tema del gigante nos ha apartado más de lo que deseábamos de nuestro problema inicial: el salvajeDe la misma sangre que el gigante pero de dimensiones más modestas, el ogro, por su

salvajismo y fiera, por su crueldad y su ceguera moral, por su antropofagia, nos recuerda a Saturno, el viejo dios que arrebató a los hombres la vida. Saturno, devorador de sus propios hijos, fue sin duda el primero de los "ogros": el monstruo que se traga todo lo nacido, la ley inexorable del sufrimiento, del tiempo y de la muerte, que destruye atrozmente todo cuanto crea. *Ogro* probablemente viene del *Orco* romano, divinidad de la muerte y el infierno<sup>106</sup>. Los cuentos de hadas los imaginan asilvestrados, antropófagos y hostiles al hombre. Son salvajes y suelen vivir en lugares apartados y agrestes, en cuevas o en lo profundo del bosque. Su animalidad resulta patente por el fuerte olor que con frecuencia desprenden o por sus ojos brillantes en la oscuridad, como los de una fiera; su aspecto a veces recuerda el de un lobo o un oso. Su forma, sin embargo, sigue siendo la de un hombre. Rodolfo Gil en su estudio sobre los cuentos de hadas, llama la atención sobre «La transformación de muchos ogros de cuento en animales, o viceversa, su capacidad de integrarse en un mundo u otro sin estar verdaderamente en ninguno de los dos y de ser humano sin serlo»<sup>107</sup>, lo que a nuestro juicio constituye el carácter más específico de estas criaturas fronterizas, de estos seres marginales que la deformación de la imaginación popular, acaso por su inhumana crueldad y embotamiento para lo ético y racional, terminó haciendo estúpidos y bobalicones, fáciles de engañar por el ingenio del héroe. Pero originalmente el ogro representa esa fuerza cruel y devoradora de la vida; su voracidad natural es también la voracidad del animal que todos llevamos dentro. La temida licantropía, enfermedad maldita a la que como hemos visto eran especialmente propensos los melancólicos, pertenecía a este género de locura: locura como la que se apoderaba -nos recuerda Rodolfo Gil- de «sociedades derivadas del culto a la muerte, al estilo de los hombres lobos de la vieja Arcadia, o de los llamados *bersekir* germánicos, "pieles de oso" y "pieles de lobo", que eran guerreros feroces y nocturnos cuyos ataques a las

víctimas se producían en pleno ardor de éxtasis»<sup>108</sup>.

¿Cómo, siendo así, la imaginación popular no iba a atribuir toda suerte de rasgos deformes y monstruosos a los ogros? Ogros como cíclopes, con un solo ojo, o sin cabeza, con los ojos en el pecho y recubiertos con largos mechones de pelo -parientes de esos ogros bosquianos que son las gryllas, que continuamente están hostigando a los hombres-, como vemos en el tapiz de Tournay, en el Palacio Ducal de Venecia, que ilustra escenas de la leyenda de Alejandro, ampliamente difundida por los tapices flamencos y borgoñones durante los siglos XIV y XV<sup>109</sup>. También el Bosco deforma a su modo sus particulares ogros. Lo hace para representar a esos ogros de apariencia brutal que son los sayones que martirizan al Hijo del Hombre en sus diferentes Pasiones. Y, de un modo más claro aún, aunando el tema del ogro con el del salvaje, lo hace en el dibujo de Dresde al que arriba nos hemos referido (*fig. 27*). Vemos aquí a un gigante que parece salir de las aguas en las que se debaten monstruos fantásticos. Por su aspecto -largas y desmañadas barbas, encrespados cabellos y taparrabos- no hay duda de que se trata de un salvaje. Entre sus dientes -con ambas manos arrastra sendas víctimas humanas, amén del arco de cazador- lleva a un hombre que apenas ha empezado a devorar. La representación de Saturno como un salvaje antropófago es evidente. La guadaña ha sido sustituida por el arco y las flechas, armas de la Cazadora, símbolo, como vimos, de la muerte. Significativamente, la figura de este Saturno salvaje y melenudo aparece junto a una prefiguración del Hombre-árbol: en la laguna, sujetándose a duras penas sobre una destartada barquichuela y una prótesis ortopédica, el monstruo abre sus fauces desmesuradamente. La pierna amputada de un gigante con una flecha atravesada y el cinturón y el yelmo seguramente del mismo, destacan también en el dibujo de Dresde. De hecho, el gigantismo aparece como una constante en la obra del Bosco. Aparte de la propia cabeza enorme del Hombre-árbol del

«Infierno-musical», hay que recordar al ogro-gigante del postigo izquierdo de las *Tentaciones de San Antonio* de Lisboa: en un segundo pero destacado plano nos enseña el trasero este monstruo-casa cuyo rostro muestra inequívocos rasgos brutales y -significativa coincidencia- aparece también con una flecha clavada en la frente.

Este salvaje del Bosco es todavía el violento -precisamente aquel en el que parece encarnada la mayor de las violencias-, el incontinente sexual (su vinculación con los sátiros es evidente, por lo demás), pero sobre todo el ignorante de Dios. Pero veremos cómo, al final de la Edad Media, cuando a los ojos sagaces y críticos de autores como el Bosco la humanidad aparezca tan corrompida y viciosa como descreída, se imaginará al salvaje no ya como modelo del pecado sino como fuente de todas las virtudes. La evolución del tema del salvaje resulta tan compleja como interesante. Antes de convertirse en el barroco en el depositario de una inocencia y una moral natural, el "buen salvaje" representaba ya en los albores de la Edad Moderna la pureza de un hombre nuevo que se opone a la sociedad corrompida y decadente. La *figura del otro* se inclina aquí decididamente por su vertiente positiva: se proyecta ahora en él no ya al hombre degradado y reducido al estado animal, sino la integridad y la pureza moral del hombre. Por eso es frecuente, como observa Isabel Mateo Gómez en su trabajo sobre las sillerías españolas, verlo luchar contra el dragón, el mono o el oso, animales maléficos; así se explica, por ejemplo, que aparezcan precisamente una pareja de salvajes como tenantes y guardianes de un jarro de azucenas dedicado a la Virgen, con la leyenda SALVE REGINA, en un relieve de una de las puertas del Museo Diocesano de Valladolid<sup>110</sup>. En parte por las expediciones y descubrimientos portugueses y españoles que pusieron en contacto al hombre occidental con las otras gentes de ultramar, en parte por la idealización de los primitivos que se reencuentra en la tradición hesíodica y en los poetas romanos, la Europa del Renacimiento

reivindica al "buen salvaje" y lo representa incluso en familia -no ya solitario y agreste-, como en una vidriera del Museo de Zurich del año 1500<sup>111</sup>, esto es, como el hombre que ha vuelto o no ha salido del estado paradisíaco de inocencia, beatitud y libertad, que vive en perfecta armonía con una naturaleza «maternal y generosa». Se representa incluso al salvaje llevando una vida familiar y sedentaria, dedicado a pacíficas ocupaciones. Cuando, a fines del primer tercio del siglo XV, comienza a utilizarse en Castilla el tema del salvaje como tenante de escudo, se llega a representarlo desnudo, sin pelo que cubra su cuerpo, como es el caso de los tipos hercúleos del tímpano de la portada del castillo-palacio de don Álvaro de Luna en Escalona, situados a ambos lados del escudo familiar. La presencia de salvajes como tenantes de escudo puede obedecer, como apunta Azcárate, a la costumbre de disfrazar a lacayos y criados de salvajes y animales más o menos exóticos<sup>112</sup>, pero parece responder a una razón más poderosa: el salvaje, aun reconvertido a la causa del Bien, siguió manteniendo la que era una de sus atributos esenciales, a saber: su potencia sexual, por lo que pasará ya a simbolizar, no ya la incontinenencia, sino la fertilidad natural, lo que explicaría -como ha observado Juliana Sánchez Amores- su utilización como tenante de escudos protegiendo la fecundidad y la continuidad de la descendencia de la familia portadora del escudo<sup>113</sup>. De hecho, su cercano parentesco, no siempre bien disimulado, con los faunos y en particular con el dios Pan, símbolo griego de la agreste feracidad del mundo natural, lo llevará a formar parte de las representaciones alegóricas de la Naturaleza: así, Alciato en sus *Emblemas* colocará sobre la figura del salvaje la leyenda que lo identifica: «Naturaleza».

Pues bien; en una época en la que Cristóbal Colón, en su viaje a la América imaginaria<sup>114</sup>, cree haber llegado a las puertas del Paraíso y descubierto allí a unas gentes semidesnudas en un estado adánico de beatitud e inocencia, en armonía con una naturaleza salvaje

pero benéfica que lo provee abundantemente de todo cuanto necesitan; en esta época el Bosco retomará también a su modo el tema del salvaje. Éste no aparece a la manera usual, recubierto de vello, sino completamente desnudo, en la tabla central del *Jardín de las Delicias*, cuyo tema exclusivo -la fuerza generadora del amor sexual y el desencadenamiento de los deseos- parece aludir a viejos cultos de fertilidad. En la tabla se desborda la pasión, a la que parecen entregarse los amantes, con entera inocencia. El tamaño gigantesco de los frutos hablan de las ricas e inéditas posibilidades de esta naturaleza excesiva y feraz. Y, sin embargo, a pesar de la irresistible seducción que se sigue de esta naturaleza pansexualista de colores puros y brillantes, resulta ésta antes miserable que gloriosa, no porque el Bosco siga siendo un artista medieval que desprecia la tierra y le falta seguridad y confianza en el cuerpo, sino porque el pintor parece haber desarrollado un agudo sentido para percibir lo que sólo alguien que se ha asomado sin esperanza al futuro puede percibir: la otra cara de Jano, la de los goces pasados y la de las promesas incumplidas. La naturaleza, pese a todo esplendorosa, se manifiesta en el Bosco no ya como una Naturaleza divina en la que todavía se puede seguir el rastro de las huellas eternas: la naturaleza que se refleja en el espejo saturnino del desengaño es ya una naturaleza temporal. El Padre Tiempo -que resulta ser, en definitiva, el Anti-Padre, pues en él, que nunca responde con seguridades sino con incertidumbres, ya no se puede confiar- actúa en la visión bosquiana de la vida como el duro escollo contra el cual se rompen las olas de nuestros deseos, la hoja afilada que -como las que aparecen en el «Infierno musical» con la inicial de la muerte grabada- que corta de raíz nuestras esperanzas. La escena del *Jardín* no es sino un ensueño condenado a desvanecerse, el ensueño poético de la naturaleza humana colmada. El salvaje tal vez se identifique -cual Pan el sileno- con la naturaleza; pero ésta no podía llegar a ser



entendida más que asimilándola con el Año, «la medida que rige los espacios temporales que la Naturaleza nos marca». Juliana Sánchez Amores recoge al respecto una lámina de la Biblioteca de Württemberg en la que aparece la representación del año: en el círculo concéntrico exterior se muestran los trabajos de cada temporada, en el anillo interior los signos del zodiaco y en el centro un salvaje en cuclillas, cubierto de pelo, barbado y con largos cabellos, sostiene en cada mano la Luna y el Sol<sup>115</sup>. Para el Bosco, «nacido bajo el signo de Saturno», no hay otro ciclo que el de las creaciones y las destrucciones sucesivas: en un universo sometido a las fuerzas "demoníacas", el hombre se enfrenta totalmente indefenso a una naturaleza caótica que lo domina y amenaza, por su falta de regla y de orden, por su imprevisibilidad y afán de aniquilación. Propiamente en su mundo «no hay ser»: solamente el nacer y el morir. Su símbolo podría muy bien ser el de un monstruo salvaje: se puede imaginar como la Bestia satánica, un gigantesco tigre o un jaguar monstruoso, como el Tezcatlipoca de los antiguos mexicanos: «el que destroza», y al que se le temía tanto porque «siempre buscaba ocasiones para gítar lo que había dado»<sup>116</sup>. La tragedia cósmica es consubstancial a la naturaleza y al universo todo del Bosco, tragedia que se hace conciencia en el hombre cuando se des-vela lo otro del hombre, aquello que pone de manifiesto su naturaleza animal y mortal: el sino de ese extraño y «enfermo» y paradójico animal que es el ser humano, el único que, arrancado del paraíso, sabe que va a morir.

#### **VI.1.7. El bestiario o lo «posible ilimitado»**

Pero todavía en el ejemplar de la raza fabulosa o en el hombre salvaje, por muy extravagantes y extraños que sean, el hombre reconoce su forma. La imagen humana se mantiene identificable pese a la reducción o multiplicación de sus partes, no obstante la deformación

que altera, suprime o hipertrofia sus órganos. Del encuentro con estos seres el hombre sale problematizado, y, como quiera que ha desbordado los límites de su realidad inmediata, más consciente de sí mismo. La forma humana ya no resulta tan estable y segura como hacía prometer el cero in-sistente de las categorías ordinarias, infatigable reafirmación de lo mismo. El otro apuntaba por el horizonte de una figura -la humana- que ya no era "cerrada" y "buena" -en el sentido de la psicología de la *Gestalt*, si se nos permite el símil perceptivo-: la línea del fondo inhumano sobre el que se recortaba empieza a no ser tan nítida. Al estallar la figura humana como consecuencia de la irrupción en ella de las deformaciones de las razas fabulosas, se abre una puerta a lo que "no es" el hombre, a la contraparte con respecto a la cual se había definido. El contorno -el fondo animal sobre el cual el hombre siempre se había distinguido-, comienza a invadir el espacio humano. La bestia irrumpe en nuestro ámbito exclusivo amenazando con destruirlo.

Desde que el hombre es hombre el "complejo animal" ha hablado a su imaginación. Ha hablado el lenguaje de lo posible: el lenguaje de la imaginación *zoomórfica* que pone al ser humano en contacto con su límite. Podemos ver con Focillon «cómo las civilizaciones antiguas suprimían las barreras que separaban las especies: crean la mujer-pájaro, la mujer-peze, el toro humano. Pero el estilo animal, al implicar a muchos seres en uno solo, al hacer crecer múltiples vidas en el interior de un solo cuerpo, había franqueado un paso temible, había destruido el principio de lo único para recomponer una unidad compleja»<sup>117</sup>. Los acoplamientos más violentos, las más grotescas y disparatadas fusiones de los seres -llevadas a su paroxismo en el universo proteico del Bosco-, es una rebelión contra la clausura del universo del discurso, una ruptura con la tiranía del principio de identidad y con el criterio cartesiano de la claridad y la distinción. Pero si es cierto que el animal, al poner al hombre en «contacto con

el límite» -tal es, a juicio de Focillon, una de las leyes esenciales de la escultura románica-, propicia las metamorfosis y el enfrentamiento de lo disímil en un mismo todo orgánico, no lo es menos que sea justamente ese «llegar el hombre hasta su límite» lo que le haga tomar conciencia de sí mismo y, en último término, conciencia de su muerte. Lo animal alude a algo indefinido que no se puede reducir a un mensaje alegórico, aunque éste pueda y entre de hecho a formar parte de sus i-limitadas posibilidades. Pero si éstas son, en verdad, "i-limitadas" es porque entre ellas se encuentra la posibilidad más radical: la de la imposibilidad de una continuidad permanente de las relaciones humanas. En un sentido originario, toparse con el animal, y no sólo con el animal fantástico, equivale a toparse con el silencio. Como escribe Ignacio Malaxecheverría, «es obvio que la comunicación con el animal no existe, o apenas; que el animal es lo impenetrable y lo extraño por excelencia, excelente razón para que el hombre proyecte en él sus angustias y sus terrores, aún oscuros e infundados»<sup>118</sup>. No es extraño entonces que lo animal, sobre todo cuando está exento de eufemización alegórica o espiritual, aparezca como una de las formas de lo grotesco en el sentido arriba indicado y aun de lo demoníaco kierkegaardiano, como discontinuidad y ruptura de la comunicación y del impulso de trascendencia. En la obra del Bosco, quizás como en ninguna otra, reina este universo animal. Las bestias infernales que pululan por doquier en esos escenarios alucinatorios, como la asadilla, no hablan, parecen silenciosas, y si abren bocas u hocicos es para proferir un gruñido ininteligible, un grito inarticulado.

No nos preguntaremos aquí si los bestiarios, fabulosos o no, se refieren a pulsiones arquetípicas en el sentido del análisis jungiano que supone una teoría de la unidad de la psique. Existe, sin embargo, un componente en lo animal -un aspecto que no excluye otros en este «posible ilimitado»- que se hace patente a la vista pero que comprende

sobre todo la imaginación: el aspecto más relevante del complejo animal que puede describirse con Bachelard en una fenomenología de las formas imaginarias a la que ya hicimos referencia. El animal es, ante todo, movimiento: pulula, hormiguea, reptar, corre, nada, vuela. Nunca permanece en su sitio sino que cambia constantemente. Más que el sujeto de la metamorfosis es la metamorfosis misma. Representa el cambio y el terror del hombre al cambio: como escribe Malaxecheverría, el «temor ancestral a lo desconocido, al peligro de todo tipo encarnado en la bestia multiforme, al hambre, a la locura y a la muerte»<sup>119</sup>. Angustia, pues, ante el tiempo y la "muerte devoradora": todas las agresiones, había dicho Bachelard, son animales y se concretan en instrumentos de ataque -«El diente, el cuerno, el colmillo, la garra, la pata, la ventosa, el pico, el dardo, el veneno...»-, expresiones del deseo y la crueldad, de la voluntad ciega del animal pero también de la violencia intrínseca de todo lo animado y, en última instancia, de la suprema violencia. Ahora bien, rara vez las cosas son tan sencillas como parecen: la univocidad y fría exactitud de la garra debe dejar sitio a la equivocidad de la máscara. Queremos decir con esto que el animal, como el otro con el cual el hombre entra en relación, se vuelve ambiguo y paradójico como el hombre mismo: éste se hace consciente de dicha equivocidad comparándose con lo que no deja de reconocer, en un sentido positivo o negativo, como una posibilidad de sí mismo. La bestia suscita temor, pero a la vez, en cuanto portador de la expresividad relacional de polo ambivalente con respecto al cual el hombre mide su humanidad, puede hacerse cargo de lo posible utópico, de todo aquello que el ser humano desea adueñarse y no puede realizar: sobre todo porque se trata del imposible retorno a la inocencia de los "orígenes", del regreso a la unidad primordial del hombre con la naturaleza -no escindida todavía por la hendidura separadora de la conciencia-, unidad edénica de la que el animal, feliz en su inconsciencia, aparece todavía como

testigo vivo. El totemismo y la zoolatría supondrían quizás la magnificación del animal-totem primordial, con el cual, lejos de oponerse, la mentalidad "arcaica" busca identificarse. No otro, según se ha dicho, es el sentido último de los *signum* romanos, águilas y lobos triunfantes, expresión de un «instinto-fuerza dominante» y primigenio; o del prestigio de aquella edad de oro en la que reinaba Cronos-Saturno antes de caer en desgracia, y en la que -como nos cuenta Calímaco- los animales «hablaban», con anterioridad a la aparición de la inteligencia humana, cuando «las fuerzas ciegas de la naturaleza, sin estar sometidas al logos, poseían condiciones extraordinarias y sublimes»<sup>120</sup>. Animales parlantes se encuentran asimismo en otras tradiciones, como la hebrea y la islámica. De lo cual puede inferirse la ambivalencia de una relación que no puede menos de ser problemática: si por una parte el ser humano se ha esforzado por acercar los límites entre animales y hombres y, por consiguiente, entre naturaleza y cultura, añorando una fraternidad esencial que tiende a borrar las diferencias entre ambos; por otra, sobre todo en el contexto del cristianismo y de las «religiones morales», la tendencia ha sido justamente la contraria: la de separar los dos dominios abriendo entre ellos un abismo insalvable. Mientras los unos magnifican e idealizan los otros oponen; mientras aquéllos adoptan máscaras para identificarse con el animal-tótem, éstos revisten al animal de cualidades negativas: encarnan, sobre todo, lo que no es el hombre, su vergonzante y oscura naturaleza instintiva no guiada por la virtud y la razón; en último término, la viva imagen de los vicios y los pecados de la humanidad, aunque también puedan ciertos animales -y aquí se puede ver todavía el permanente reducto de ambivalencia del animal- ser figuras de Cristo, de los Apóstoles o de la Iglesia<sup>121</sup>.

Como escribe Debidour, «el animal es para el hombre el signo vivo de aquello que se le escapa y de lo que conquista, de su

limitación y de su dominio, testigo humillante [...] y exaltante de lo que puede el hombre»<sup>122</sup>. Por su esencia relacional tiende a imponerse a la imaginación humana como una realidad transitiva de límites flexibles. De ahí que se le puedan prestar atributos humanos, que los animales puedan transformarse en hombres y los hombres en animales, que a veces los animales hablen; que puedan ponerse en relación con la fundación de un clan o de un pueblo e incluso con el origen del hombre mismo; que colaboren con el héroe, ayudándolo o transportándolo, o que, por el contrario, luchen por acabar con él, siembren el terror en una ciudad o en una región o amenacen incluso con destruir a toda la humanidad. Su sacralización, su divinización o "satanización" entran también dentro del orden de lo posible que el animal representa. Las líneas que dedica Focillon al animal en el arte en general y en la escultura románica en particular no dejan de resultar esclarecedoras:

La bestia es un posible ilimitado. La bestia puede a la vez nadar, volar y arrastrarse, desdoblarse, triplicarse, devorarse a sí misma, ondular como el tallo de una planta, tallarse molduras como la base que prolonga y a la cual presta una fisonomía oscura.<sup>123</sup>

Su poder i-limitado permite a la bestia vivir y desarrollarse en los cuatro elementos: tierra, agua, aire y fuego. El «complejo animal», que apunta a lo posible y, por ende, al futuro, no parece obedecer a otra ley que la que Bachelard denomina «causalidad formal»: ley fundamental de la fantasía que no mira al porvenir convertido en pasado -tal el futuro de la ciencia establecido y verificado de antemano- sino al futuro real, imprevisible e incierto. La bestia habla el lenguaje de la imaginación, que, como ya dijimos, no es posible entender como «una adecuación a un pasado, cualquiera que éste sea», sino como una «adecuación a un porvenir»; en rigor -reiteremos con Bachelard, «no es, pues, a nuestro parecer, objeto de visión. Es objeto de previsión. Prever, siempre es imaginar»<sup>124</sup>. Por ello el animal está siempre a punto de transformarse en monstruo, cuando no

se ha convertido ya en animal monstruoso. Como veremos, el monstruo, en el sentido originario de *pre-sagio* obliga a la imaginación a corresponder a lo no esperado, a corresponder con una nueva mirada o con un nuevo decir a lo otro que todavía no es. No otra cosa exige nuestra libertad: corresponder a lo no-dado. De aquí el lenguaje de la imaginación como pura posibilidad: su esencia le lleva a generar una multiplicidad de significados, o lo que es lo mismo, una pluralidad de formas. Así vemos, por ejemplo, cómo los bestiarios medievales no hacen más que corresponder a esta posibilidad i-limitada que representa el animal: «lo componen a su gusto, lo colorean caprichosamente, le prestan en ocasiones órganos o miembros supernumerarios, le inventan si es preciso un nombre [...]»<sup>125</sup>. ¿Instrucciones alegóricas o simbólicas? ¿Un intento de imponer un límite a lo i-limitado por medio de sobreentendidos espirituales que fijan el sentido de una forma animal? También a su modo el alegorismo y el simbolismo, tan caros a la Edad Media, abren una distancia, trascienden la realidad inmediata al "espiritualizar" lo visible. Pero hay que recordar que la teratología y la zoología medievales, en lo que tienen de más propio y tal como se manifiestan en el arte, no se pueden reducir a un «catálogo de imitaciones» del Fisiólogo y de los bestiarios de contenido didáctico y moralizante. Hasta cierto punto estaríamos de acuerdo con Focillon en que «Estos textos son más un antecedente que una fuente», si bien no podemos negar su valor de inspiradores. Como ser escurridizo que no se deja apresar por una estructura significativa que lo fije definitivamente, la bestia sobrepasa asimismo este contenido que le es dado -el *dato* alegórico-; sobrepasa en realidad todo lo dado previamente apuntando a las *res novae* que habitan el porvenir. Posee su propia ley, como hemos dicho, la ley formal, y su propio tiempo, de manera que, como señala Bachelard, «los instantes decisivos de la casualidad formal son los instantes en que las formas se transforman», lo que sólo es

comprensible para un «pensamiento imaginante» o «una poesía del proyecto que abre verdaderamente la imaginación».

La metamorfosis se convierte así -añade dicho autor- en la función específica de la imaginación. La imaginación sólo comprende una forma si la transforma, si le dinamiza su porvenir, si la toma como una copa en el flujo de la causalidad formal, exactamente como un físico sólo comprende un fenómeno si lo toma como una copa en el flujo de la causalidad eficiente.<sup>126</sup>

Vemos en efecto cómo la fauna de la escultura medieval (especialmente en el románico y en el último gótico), fabulosa siempre en algún grado, se agita desaforadamente en los capiteles, en las jambas y en los parteluces de las iglesias. La sorprendemos siempre en movimiento, a punto de adosarse una nueva forma, a punto de asumir una nueva "vida" en el juego calidoscópico de las metamorfosis. El animal, y en particular el animal monstruoso se apodera de los vanos, de los huecos, de esos bordes de la realidad que constituye el espacio de lo inactual y de lo imposible. «El vacío que separaba las figuras superponibles -escribe Focillon a propósito de la escultura románica-, definido, no como intervalo, sino como forma en sí misma, estaba necesariamente llamado a una poderosa vida personal en la que venían a fundirse otras vidas opuestas»<sup>127</sup>. Vida intensa de los márgenes en la que se cuece el porvenir, tal es también la existencia propia de la imaginación, para la cual el desbordamiento y la anomalía de la forma y el gesto (que vemos no sólo en el monstruo y en el animal fantástico sino también en el arte de los acróbatas y los saltimbanquis, tan caros al arte románico y al del propio Jerónimo Bosch), suponen una divergencia con respecto a lo dado (perceptivo, imaginativo, significativo), que resulta así precarizado, problematizado. En la ornamentación románica, sin embargo, la fuerza desbordante de la bestia todavía está sujeta a las leyes geométricas del marco (aún se encuentra subordinada al espacio arquitectónico y a los límites estrictos del espacio religioso). Sólo a fines de la Edad Media esta "armazón" cederá; entonces «los monstruos sin marco



que los contenga se extenderán profusamente, llamados a crecer y a multiplicarse en libertad»<sup>128</sup>. Entonces el capricho y la caótica avalancha de las formas mostrará éstas tal como son, abandonadas a sí mismas por la imaginación, sin otra ley que la del onirismo de la forma pura, que la del alucinante vértigo de las metamorfosis sin principio ni fin. El Bosco será testigo de esta vida secreta y silenciosa -pues ya no hay ningún "texto" que la haga inteligible- de las imágenes en sí mismas. El frenesí animal que se apodera de la obra del Bosco desrealiza la realidad, la transforma hasta volverla fluida, evanescente, irreconcilable: no hay "cristalización" del ser sino que éste se disuelve en incesante cambio y sucesión de las formas, en incesante morir.

Los animales y monstruos que otrora combatieron y vencieron Hércules y los otros héroes míticos, como el cristiano San Jorge victorioso en su lucha contra el dragón, se rebelan definitivamente contra el hombre en el universo bosquiano. Durante mucho tiempo la razón griega y la moral cristiana los habían mantenido sujetos, lejos de los hombres o reclusos por voluntad de éstos o de los dioses benévolos en el Tártaro. Pero he aquí que ahora, cuando el mundo parece a punto de entrar en la gran conflagración apocalíptica, estas criaturas del infierno salen de sus guaridas subterráneas y se extienden por toda la tierra. Los griegos habían luchado contra esta vorágine monstruosa y animal que constituía una continua amenaza para el hombre. En parte lo hicieron divinizando a estos animales legendarios que -según creían- habían recorrido el mundo en tiempos primordiales, estableciendo con ellos pactos, si no de amistad al menos de convivencia; pero nunca llegó a desaparecer por completo su ambivalencia, y la amenaza latente que representaban acababa por manifestarse, convirtiéndolos no ya en amigos y fundadores de ciudades, sino en destructores de culturas. Como escribe Pierre Grimal a propósito de la evolución del animal fabuloso entre los antiguos

griegos, «Hay aquí como un doble paso, primero hacia lo imposible, después un retorno hacia una suerte de realidad, una interpretación desesperadamente racional. El primero quizá fue anterior al helenismo, el segundo es ciertamente griego»<sup>129</sup>. En otras culturas antiguas las fronteras entre el hombre y el animal resultaban menos claras y definidas: por ejemplo, el toro asirio de Khorsabad, el toro alado que protege las puertas, de cabeza humana con tiara y barba ensortijada; sin embargo, como observa Focillon, aquí se ha dado a la forma humana «la red muscular, la áspera estructura ósea, los ligamentos y los nervios de la forma bestial», pues ambos, hombre y toro, o humano y león, «respiran una vida del mismo orden». Vemos en Egipto un estadio intermedio: en sus dioses con cabeza de ave, de chacal o de toro se reserva un «lugar excepcional» a la bestia; ahora bien, «Horus, Anubis, Hathor, normalmente se mantienen elegantemente humanos a lo largo de todo el cuerpo, desde el cuello hasta los pies»: después de todo -como añade Focillon- «Es el hombre el que gobierna y el que define la forma esencial»<sup>130</sup>. Pero es en Grecia donde se produce, de manera más decidida, la humanización del animal fabuloso: éste tiende a perder su ancestral forma totémica, «el carácter animal retrocede»<sup>131</sup>. El cristianismo por su parte no va a poner ningún reparo a esta evolución antropomórfica; antes bien, el hombre que por imperativo divino debe señorearse y dominar toda la creación, está obligado a desvincularse del animal, al que a partir de ahora, coincidiendo con el alegorismo de la Antigüedad tardía (época en la que se redacta el primero de los bestiarios, el *Fisiologus*), sólo se le va a dotar de un valor simbólico y moral. Sin embargo, como vimos, la bestia pervive en los márgenes de las iglesias y de los códices miniados, y desde aquí, de manera creciente a medida que se debilita el impulso de la Edad Media, va a contratacar apropiándose progresivamente del espacio humano, amalgamándose con él para terminar, en tiempos del Bosco, explosionando y saliéndose del marco

que lo constreñía. El mundo del Bosco se "demoniza" conforme va apoderándose de él el frenesí animal. El pintor ya no va a hacer surgir al hombre de la animalidad, sino, por el contrario, al animal del hombre.

Los ejemplos de esta animalización creciente del mundo bosquiano son innumerables; en realidad, toda su obra se encuentra hasta tal punto marcada por ese signo -el de la bestia- que podría describirse al modo de Anaxímenes, como un gigantesco animal que jadea y se revuelve, movido por la necesidad ciega y azarosa que lo anima. Una simple ojeada a sus tablas nos permite en seguida tomarle el pulso a este "Animal", a este mundo "satanizado" (bestializado) -que es también su mundo contemporáneo tal como lo vive el artista- en el que evidentemente reina la discordia y el caos. Las partes de este promiscuo universo animal que se adueña de las plantas e incluso de las propias rocas nos recuerda el estado primitivo de la evolución de los seres vivos que relata Empédocles de Acragas, cuando «Brotaron sobre la tierra numerosas cabezas sin cuellos, erraban brazos sueltos faltos de hombros y vagaban ojos solos desprovistos de frentes». A estos «miembros disyectos» o «miembros solitarios errantes en busca de la unión» les siguieron, en un segundo estadio, uniones monstrosas con deformaciones inimaginables: «Nacían numerosos seres con dos cabezas y dos pechos, seres bovinos con rostros humanos y viceversa, creaturas, mezcla de elementos masculinos y femeninos y dotados de partes sombrías»<sup>132</sup>. La escena que describe Empédocles nos recuerda el nacimiento de seres monstruosos en la laguna del primer plano del «Paraíso terrenal», en el *Jardín de las Delicias*. Tan sólo un fin en el mundo caótico del Bosco parece desencadenar las fuerzas animales y atraer entre sí a las partes disímiles: la agresividad y la hostilidad general hacia el hombre. Impulsos animales que parecen afectar a todo el universo y que se concretan en figuras de la agresividad y en instrumentos de ataque: puntas aceradas, pinchos,

garras y dientes como navajas, cuando no se arman de espadas y de puñales, de lanzas, flechas y de cualquier instrumento de tortura que pueda imaginarse. Figuras humanas con cabeza de pájaro, a menudo con pico en espátula o en trompetilla; ratas y comadreas con porte humano y armadas hasta los dientes; peces con pies y botas, alas de pájaro y nariz de roedor; mujer-cocinera con patas de arpía; hombre con cara de murciélago y alas de mariposa, y un sin fin de gryllas y animales demoníacos de todos los colores y mixturas (*Juicio Final* de Viena). Liebres cazadoras de hombres; cerdos con toca de abadesa; diablos con espejo como trasero y ramas como extremidades inferiores; ensamblamientos imposibles de animal, vegetal y ser humano como los del Hombre-árbol («Infierno musical»). Un bestiario clásico completo compuesto de grifos, leones, unicornios, focas, cabras, caballos, osos, camellos, etc. (tabla central del *Jardín*). Viejo con capucha y anteojos, abdomen de escarabajo, cola de salamandra, manos humanas imbuidas en peludos antebrazos, alas y patas de insecto (*San Juan Evangelista en Patmos*). Delirante carnaval del diablo donde lo onírico y lo animal se apoderan de la realidad (*Tentaciones de San Antonio* de Lisboa). En fin, hombres animalizados, rabiosos como canes y fieras salvajes (*Cristo con la cruz de Gante*). Los ejemplos se repiten sin cesar en este carrusel de metamorfosis demoníacas. Todos los injertos posibles parecen realizarse sin que lo absurdo parezca disuadir a este genial fabricante de monstros. El suyo no es, desde luego, un caso enteramente aislado en una época que gusta de lo monstruoso y lo anormal. Así se ven, por ejemplo, en las ilustraciones del *Hortus Sanitatis*, publicado por Meydenbach en 1491 en Mayence, combinaciones absolutamente disparatadas: peces con patas de palmípedo o de insecto, crustáceos con rostro humano, inauditas flautas con cola de pez, liebres voladoras, etc.<sup>133</sup> Incluso, como ha mostrado Baltrusaitis, algunas de sus composiciones más chocantes pueden haberse inspirado en modelos antiguos: verbigracia, la nave ornitoforme que surca el

cielo de las *Tentaciones de San Antonio* de Lisboa, o el barco-pep de la misma obra, tiene antecedentes en la glíptica y en las monedas antiguas<sup>134</sup>. Sin embargo, la multiplicidad de formas y la vitalidad con que lo grotesco y lo monstruoso animal proliferan en su obra no tiene parangón alguno. Se diría que el artista, como el diablo, hubiese querido rivalizar con el buen Creador en la creación de formas, pero que como castigo a tamaña osadía -la soberbia en definitiva del artista que crea cosas nunca vistas por nadie- sólo hubiese podido formar monstruos. La voluntad "demoníaca" del artista le lleva a violentar los órdenes de la realidad, a jugar con la ambigüedad de los seres comprometiéndolos en las más arriesgadas transformaciones; a crear criaturas inéditas y monstruosas, verdaderos "intermundos" y "antimundos" que invierten las proporciones y los límites de la naturaleza, recreando y alterando las formas dadas. El animal fabuloso surge así en el Bosco como un modo de reinventar la realidad, como imagen de lo posible que rompe la familiaridad del mundo. Salah Stétié acierta cuando escribe, en un artículo sobre la «Zoologie du ciel et de l'enfer», que a su modo

El animal fabuloso cuestiona la Administración del Universo, rechaza en cierto modo la Creación. Dice que podría hacerse mejor, en lo bueno como en el malo, en lo puro como en lo impuro, en lo espléndido como en lo horrible.<sup>135</sup>

La imaginación del artista cuestiona la imaginación de Dios al señalarle sus límites. Los animales fabulosos constituyen un interrogante: «Porque las bestias nos interrogan y nosotros las interrogamos a ellas», añade Stétié. Esta pregunta pone en cuestión, abre un hiato en el ser -un hueco por el que la mirada visionaria del Bosco se asomará al vacío-: hendidura que inaugura una tensión entre lo que es y lo que puede ser, entre el ser y la nada. Aquí, en este hueco, en este posible ilimitado, tiene cabida lo que no cabe en el ser macizo, sin poros, de la presencia totalizante: todas las figuras de la ausencia y la posibilidad, nuestras nostalgias y deseos

irrealizables; nuestros sueños y locas ambiciones, pero también nuestras pesadillas, nuestras debilidades e impotencias, nuestras angustias y nuestros más insoportables temores.

## **VI.2. Límites temporales de la otredad**

Los hombres y animales fabulosos nos desalojan de nuestro horizonte familiar. Rara vez, como hemos visto, lo maravilloso tiene lugar dentro de los márgenes espaciales de lo conocido. Necesidad, pues, de salir al encuentro de lo otro: a los extremos de la tierra, a los lugares desconocidos e inexplorados, a las islas en las que, como en la que es soberana Circe la maga, reina la metamorfosis y *todo es posible*. Ahora bien, parece como si lo posible se desplegara antes en el tiempo que en el espacio, como si se diera mejor en la virtualidad de un futuro que en la coexistencia espacial de un presente. De hecho, el encuentro con lo otro sólo tiene lugar cuando se ha sobrepasado la presencia inmediata, lo cual puede hacerse mediante un viaje a los confines de la realidad ordinaria; pero obsérvese que el espacio del viaje tiene ya cierta estructura temporal: exige un recorrido en el que se *suceden* las diversas visicitudes; prevalece siempre en él el orden sucesivo del relato, donde cada aventura anticipa, aunque no determina, el episodio ulterior, manteniendo siempre intacta la capacidad de sorpresa. La perspectiva desde la que se han de enfocar los relatos de viajes en los que se da noticia de las muchas y diversas maravillas del mundo, no es tanto, por consiguiente, la de la coexistencia de los distintos lugares en el espacio cuanto la sucesión temporal. Será precisamente ésta la que, al abrir el horizonte de lo posible, confiera a las distintas partes del espacio la heterogeneidad que advertimos en la

geografía fantástica y en la imagen medieval del mundo.

Para que lo maravilloso pueda tener lugar se requiere una mirada expectante, anticipadora y añorante si se quiere, que atienda a lo que aún no es o incluso a lo que habiendo sido todavía se presenta bajo la forma de la posibilidad -el retorno al paraíso perdido-. Recordemos que la raíz "*mir*" de "*mirabilia*" implica una mirada, esa *visión* ante la que *aparece* lo maravilloso. Y que, como ha observado Le Goff, existe una relación, restablecida por la lengua vernácula, entre *maravilla* (*mirari*, *mirabilia*) y espejo (*speculum*, *miroir* en francés). El espejo, del que se ha dicho que simboliza la mirada, la imaginación y la conciencia del hombre, por su capacidad de reproducir -y transformar invirtiendo o deformando- los reflejos de la realidad visible. El espejo, que tiene naturaleza calidoscópica, pues refleja la «variabilidad temporal y existencial» (Cirlot): el aparecer y el desaparecer, la sucesión de las formas, la vida efímera y cambiante de los seres. De ahí que el espejo se haya asociado simbólicamente con la Luna, móvil y múltiple. La importancia del espejo, como espejo de la desilusión y el desengaño, ya quedó de manifiesto en el pintor de 's-Hertogenbosch. Veremos ahora cómo se refleja eso que hemos llamado la otredad en los espejos saturninos del Bosco. Aquí, empero, lo otro asume más decididamente su carácter temporal; se presenta asimismo, si se quiere, como un *viaje*, pero como un viaje que parte hacia las regiones del futuro pobladas por criaturas nonatas: "nonatas" porque aún no han nacido, mas también porque han sido extraídas anormalmente del claustro materno del ser. Criaturas que viven en los márgenes temporales del fin del mundo y de las postrimerías del hombre, y que sólo se atreve a enfocar, confiriendo forma monstruosa y demoníaca a lo que -como nuestros temores- es un informe indefinido, la mirada profética del visionario saturnino.

### VI.2.1. El valle infernal y el rostro de la muerte

La literatura de visiones y de viajes, aun manteniéndose dentro de los límites espaciales, habilitó lugares propicios para la revelación de *lo otro* en el sentido arriba indicado; lugares malditos en los que el viajero es testigo de un género de maravillas harto distinto al descrito anteriormente, pues supone la anticipación de algo terrible. Las ocasionales visitas a ciertos lugares prohibidos, tales como desiertos, volcanes, ciudades malditas y sobre todo valles siniestros y peligrosos, recuerdan los viajes al más allá, una incursión por lo tanto a los terrenos nonatos de las postrimerías. Además, son éstas regiones tan despobladas y alejadas de la cristiandad que «el demonio se hace oír sin problemas». Los viajeros medievales describían aterrados ciertos valles y desiertos cubiertos de tinieblas que se veían obligados a atravesar, tan apartados y solitarios como el fin del mundo y tan favorables por tanto a la acción de los diablos (*Lucas*, 8, 29). Ciertamente, como escribe Kappler, «el ser humano no se lleva bien con los espacios "vacíos" ni con la noche que borra los contornos. La angustia crea la alucinación»<sup>136</sup>. La visión -como ya había señalado Aristóteles, sentido predominante en el hombre e instrumento fundamental del entendimiento- queda inerme ante la gran extensión oscura y vacía. Se repliega la mirada perspicaz que se adueña de la presencia y se fija en ella y comienza a agudizarse el sentido del oído. El intruso se pone entonces en disposición de captar otro tipo de maravillas, de "presencias" menos rotundas, apenas insinuadas pero que se siente que proceden de lo más profundo de las tupidas tinieblas; "presencias" que no son propiamente tales sino virtualidades, amenazas suspendidas que aguardan agazapadas en las grietas de lo inactual, como «enemigos invisibles» que sólo parecen anticiparse bajo la forma de ruidos y voces extrañas que rompen el silencio de la noche, acaso las voces del



silencio mismo, como sombras que rasgan un velo negro. El sonido que viene de la lejanía, que se percibe en la distancia, estimula el "órgano" de la imaginación. Quizás no se ha insistido lo suficiente en la íntima relación de la fantasía con el oído, cuando éste se ve obligado a actuar sin la dirección despótica de la vista: lo que se siente entonces se siente como oculto, como misterio del cual sólo podemos formarnos un suplemento imaginario, un *fantasma*. Es éste un tema frecuente en la literatura de viajes: el «desierto musical», «el desierto de los demonios de Lot» donde se oyen toda clase de ruidos extraños, gritos y voces provenientes sin duda de «enemigos invisibles» que llaman al viajero por su nombre. Cuando Marco Polo atraviesa los desiertos de Asia central escucha voces y el sonido de instrumentos musicales (cap. LVIII)<sup>137</sup>. Pero el relato más importantes acerca del paso por un desértico valle y los extraños fenómenos auditivos que allí tienen lugar lo encontramos en Odorico de Pordenone. Se conoce este valle por el «Valle Peligroso» o «Valle del Infierno», pero por lo que abunda en él bien pudiera llamarse «Valle de la Muerte». Odorico lo describe en primera persona, para dejar constancia de que él estuvo allí realmente y lo conoció en persona, y no por otros:

Mientras caminaba por un valle situado sobre el río de las Delicias, vi muchos cuerpos de muertos, se oían también diversos géneros de músicas y especialmente castañuelas que eran ejecutadas de manera admirable; ante tanto ruido y alboroto experimenté gran temor.<sup>138</sup>

Según otras versiones Odorico oyó diversas músicas de instrumentos «y especialmente de arpas»<sup>139</sup>. El valle tiene muchos elementos del «País de irás y no volverás». En efecto,

Este valle tiene casi siete u ocho millones de largo y si alguien entra no sale jamás, sino, inmediatamente muere. Y aunque todos mueren en él, sin embargo quise penetrar para ver cómo ocurría esto. Apenas ingresé allí vi, como ya he dicho, tantos cadáveres que si alguien no los hubiese visto no hubiera podido creerlo.<sup>140</sup>

La osadía y la fe del fraile le animan a adentrarse en esta tierra

maldita, donde tropieza con una de las visiones más terroríficas que puedan imaginarse:

En este valle, en una de las laderas del monte, sobre la misma roca, vi una cara de hombre, tan terrible, que al punto creí perder el ánimo o morir por el gran temor que experimenté.<sup>141</sup>

¿Diversos instrumentos musicales? ¿Un rostro espantable y gigantesco en el corazón del valle de los muertos? Realmente es muy difícil dudar de que exista una relación entre la descripción de Fray Odorico o la de los otros viajeros y el «Infierno musical» bosquiano, con los gigantescos instrumentos musicales y el semblante enorme del Hombre-árbol. Pero antes de insistir sobre ello conozcamos la versión del valle infernal que nos da Mandeville y que éste toma de Odorico, pero a la que aquél confiere un mayor dramatismo y colorido. El pasaje merece ser citado en extenso:

Cerca de aquella isla de Misorach, la siniestra partida para doilla la riber de Fison, hay una maravillosa cosa. Esta es una val que dura bien cerca de III leguas; algunos la claman la val periglosa. En aquella val oye hombre muchas tempestas e de grandes ruidos e terrebles todos días e todas las noches e grant frain e grandes sonos de tambor naqueres [timbales] e trompetes assí como si hoviesse bodas; aquella valea est e ha seido siempre. Et dizen que es una de las entradas d'infierno [...]. Et en medio d'aquella val sobre una roca es la cabeça e la cara d'un diablo muy terrible a veer, e no paresce point sino que la cabeça ata las espaldas. Mas no hay hombre en el mundo tanto sea hardido [valiente] ni christiano ni otro como yo creo, que no haya miedo quando él lo goarda [mira] e que no li semble que deva morir assí es espantable a veer e goarda asaz fincament toda persona. Et ha los ojos movables e bien estincelantes [brillantes o relucientes]. Et muda e cambia sovent [a menudo] su manera e su contenança que ninguno no l'osa perfectamente goardar, et una vez sembla [parece] cerca e una otra vez luein.<sup>142</sup>

La gran difusión del *Libro de las maravillas* del supuesto viajero Juan de Mandeville y el interés que suscitó entre públicos muy diversos especialmente en época del Bosco, convierten esta obra en una de las fuentes principales para todos aquellos que, como nuestro pintor, se sintieron fuertemente atraídos por todo género de maravillas y curiosidades. A buen seguro el Bosco conocía este libro

y el pasaje relativo al valle infernal, antes posiblemente por Mandeville que por Odorico. Y es muy posible que un contemporáneo que contemplase la tabla derecha del *Jardín de las Delicias*, evocarse la descripción de Juan de Mandeville. Ciertamente el «Infierno musical» parece «una de las entradas del Infierno», y los instrumentos musicales puestos en primer plano revelan que se trata de un lugar no precisamente silencioso, sino de una especie de caja de resonancia donde los condenados son atormentados por toda clase de sonidos y ruidos estruendosos. Y no es menos cierto que el Hombre-árbol evoca el monstruo de Mandeville: su rostro terrible y gigantesco, de ojos móviles y centelleantes. Desde luego no queremos con esto hacer del «Infierno musical», una de las composiciones más originales y personales del artista, una mera ilustración del «Valle peligroso» de Odorico y Mandeville. Más bien parece que el Bosco supo aprovecharse de estos motivos para reintroducirlos en su particular contexto de significado. Igual que no tiene mucho sentido preguntarse por lo que "vio" realmente Odorico, si lo que vio en realidad fue, como se ha sugerido, el rostro gigantesco de una estatua colosal de Bawin, cerca del valle existente al norte de Kabul (lo que importa aquí no es tanto el referente objetivo de su visión cuanto su sentido: la visión misma en cuanto acto significativo), no hay que buscar en la escena bosquiana la traducción literal del «Valle del Infierno». Odorico es un fraile que pudo salir con bien del inmundo lugar gracias a su fe inquebrantable, merced a la cual puede conjurar el mortal peligro pronunciando en voz alta las palabras «*Verbum caro factum est*», si bien confiesa que «no tuve el coraje de acercarme completamente a este rostro, siempre permanecí alejado unos siete u ocho pasos»<sup>143</sup>; de hecho, cuando sale del siniestro valle es saludado como hombre santo que ha vencido las tentaciones del diablo (había rechazado el oro y la plata que encuentra en aquel valle como «ilusiones del diablo»), a diferencia de aquellos «hombres del demonio infernal» que habrían

muerto allí. Sin embargo, en el valle de hielo y fuego que es el «Infierno musical» del Bosco ya no es posible salir. Y no sólo no evita el artista acercarse al monstruo sino que se aproxima tanto que se identifica con él. El rostro del Hombre-árbol tiene los rasgos desfigurados del artista (rasgos que no parecen sino la máscara de un hueco, el abismo que evidendia el cuerpo horadado del monstruo), y los instrumentos musicales parecen tener una misión muy específica: la de recordar la ruptura definitiva de la armonía del hombre con Dios. El valle maldito del Bosco también es un oscuro desierto, un frío y árido desierto en el que el individuo -el propio artista-, en la soledad de sí mismo no descubre el rostro del Padre eterno, sino el infierno que lleva dentro: el rostro de la muerte eterna.

Curiosamente, cuando la literatura de visiones se representa esta región sombría del *futuro* de los hombres, con frecuencia lo hace en forma de valle oscuro y desértico, únicamente poblado de monstruos<sup>144</sup>, del que por tanto es difícil -si no imposible- discernir su fondo o fijar la atención en una imagen concreta de nuestro mundo presente, todo aquello que nos identifica y mantiene la -en apariencia- consistente imagen de nuestro yo. Tal vez ello se deba a que geográficamente lo más semejante a un abismo sea un valle, un pozo o una cueva, elementos todos recurrentes en la literatura visionaria. La hendidura u oquedad que señala en la imaginación humana el desalojo de una *presencia*, una falla, una ausencia (ausencia de mundo, ausencia de Dios, *ausencia*, en fin, de uno mismo), tal es la brecha también de ese *abismo* interiorizado que es el cuerpo mismo del monstruo, la hendida identidad del Hombre-árbol.

Que el Bosco conoció, y no superficialmente, la tradición de la literatura de visiones y de viajes al otro mundo, resulta evidente por los motivos que se encuentran en su obra y que en época del artista constituyen ya elementos convencionales del paisaje del "otro mundo"<sup>145</sup>. Pero reiterémoslo una vez más: no se trata de un simple

acopio de viejos materiales sino de una reutilización que lleva a incorporar los distintos elementos en su particular contexto significativo, con frecuencia parodiando, deformando o transformando por entero su sentido tradicional. Valga como botón de muestra un ejemplo tomado probablemente de la tradición céltica. Nos referimos al caldero, uno de los motivos, junto con el de la jarra o el cántaro, más caros a Jerónimo Bosch. Pues bien, no es difícil explicar por qué el caldero vino a simbolizar la abundancia: así entre los celtas se dice del caldero de Dagda que «nadie se apartó jamás de él insatisfecho»; es el mismo inagotable caldero de las *Aventuras de Art* y el «caldero de la verdad» de las *Aventuras de Cornac*; o el gran caldero de Eldehrimnir, de la tradición germánica, en el que cada día se renueva milagrosamente la carne de jabalí<sup>146</sup>. Si reparamos ahora en el uso que hace del mismo el Bosco en el «Infierno musical», nos daremos cuenta de que se ha producido una inversión de sentido. Frente a la abundancia representada por la tabla central del *Jardín de las Delicias* (esa naturaleza feraz en la que gigantescos frutos nacen espontánea y abundantemente), el caldero que lleva Satán encajado en la cabeza, a modo de montera, representa la carestía o falta total de alimento de la cocina del diablo. El infierno no nutre ni renueva nada; tan sólo consume: es la olla en la que se cuecen los condenados antes de ser engullidos y defecados por el gran monstruo del inframundo: antes de abandonar el mundo por el sumidero del infierno, agujero o pozo negro devorador y ocultante. Por lo demás no se trata en los viajes del Bosco al otro mundo de verdaderos viajes al más allá, sino de una proyección en el presente, problematizado por la conciencia desgarrada del saturnino, de las postrimerías del ser humano. No utiliza tampoco el recurso de la muerte aparente -fórmula habitual de la literatura de visiones-, de un viaje *posmortem* de ida y vuelta del que el protagonista extrae una lección edificante (una enseñanza para el bien vivir y para la buena muerte), sino de la

anticipación angustiada de la muerte que, en cuanto anticipación de la posibilidad última, es siempre aplazada y, por tanto, siempre interminable. Por otra parte, el *paisaje temporal* que es en último término la geografía bosquiana del *otro* mundo no responde propiamente a la tradicional orientación del espacio simbólico, al clásico esquema dualista, vertical, de la oposición Infierno/Paraíso, Tierra/Cielo, Abajo/Arriba, y menos aún al sistema ternario que introduce una espacialización intermedia, a saber: el Purgatorio. La geografía visionaria se despliega en el Bosco en un único plano horizontal realzado por un punto de vista inusitadamente alto. El drama humano no sale nunca del marco de nuestro mundo: el paraíso y el infierno son siempre terrestres en el Bosco. El espacio no se organiza verticalmente: el propio cielo a veces aparece invadido por los demonios (es el caso, por ejemplo, de las *Tentaciones* de Lisboa, o del enjambre de diablos o ángeles caídos que se arremolina en el cielo del «Paraíso terrenal» del *Carro de heno*), y cuando aparece tímidamente como lugar privilegiado que acoge a una dignidad superior, ésta aparece en realidad miniaturizada, apenas insinuada, como un postizo amenazado con ser absorbido por el elevado horizonte de la superficie terrestre. La geografía del "más allá" no es en realidad en el Bosco más que una especificación del más acá, cuya heterogeneidad o *diferencia* no responde tanto a categorías espaciales cuanto temporales. Pasado, presente y futuro son los inaprehensibles términos de un drama cósmico e individual que únicamente obedece a la propia dinámica interna del devenir temporal. Éste alcanza su máxima tensión, su máxima violencia en los extremos: el nacimiento y la muerte. Tales son los temas de los dos postigos del *Jardín de las Delicias*. De hecho, para el Bosco el tiempo escatológico no supone más que el desarrollo necesario y fatal del tiempo terrestre e histórico. En el universo del Bosco no hay lugar para estancias intermedias como el Purgatorio<sup>147</sup>, ese lugar de tránsito que trata de acomodar a las almas

entre la muerte individual y el Juicio final. La idea del infierno-purgatorio como un establecimiento penal orientado a la reinserción del pecador no es bosquiana. Para el Bosco no hay otro tránsito que el que media entre el momento del nacimiento y el de la muerte, y que vuelve problemática la existencia como singladura injustificada entre dos nada. La idea del Purgatorio responde sobre todo a una poderosa motivación: el deseo de hacer de la muerte algo provisional, dependiente no sólo de la responsabilidad individual y del libre albedrío del difunto, sino sobre todo del sufragio de los vivos. De esta forma el hombre quiere extender su solidaridad más allá de la muerte y aprovecharse de esta "solidaridad"<sup>148</sup>. Mas del infierno del Bosco cabe decir lo que dicen los demonios que acompañan al caballero Owein en el difundidísimo *Purgatorio de San Patricio*:

Ésta es la puerta del Infierno, la entrada de la gehenna, el ancho camino que conduce a la muerte, de donde el que entra en él no vuelve a salir, porque en el Infierno no hay redención.<sup>149</sup>

La aparición del Purgatorio, entre los siglos XII y XIII, trajo consigo, sin embargo, el desarrollo de un nuevo fenómeno que habría de agudizarse en los siglos sucesivos: al poner en primer plano la muerte individual y el juicio subsiguiente, favoreció la emergencia del individuo y la conciencia subjetiva; y conforme se empieza a dar al "aquende" y a la vida mundana un mayor valor, se acrecienta la angustia ante la muerte personal, especialmente en aquellos tiempos en los que, como los de nuestro pintor, el mundo parece volteado y ya nada está en su sitio.

#### **VI.2.2. El tiempo volteado. El acróbata y el mundo al revés**

Las anomalías en el curso de los astros, la alteración de los fenómenos naturales, los nacimientos monstruosos, han constituido siempre señales para el hombre: signos de un cambio o acontecimiento

generalmente funesto. Es como si el tiempo que determina el inicio y el desarrollo de los seres se trastocara, y, tras una violenta voltereta, todo quedase "patas arriba". Estos signos son particularmente abundantes en épocas tardías o de crisis agudas en las que se presiente el desastre de los tiempos: el tiempo que crea el orden natural, cuando se aproxima a su fin, parece invertirlo. En este sentido pocas épocas han sido tan ricas en presagios de este tipo como la última Edad Media y el Renacimiento. El nefasto influjo de Saturno parece haberse adueñado de una época en la que la confusión, el caos, la subversión de los valores tradicionales, la relajación de las costumbres se interpretarán como advertencias inequívocas de que en el futuro -si es que ha de haber todavía algún futuro- nada va a seguir igual. La melancolía, como hemos visto, se convierte en el tono vital de una época que se siente mortalmente enferma. No es extraño, por lo tanto, que en esta época se pongan de moda, en el arte y la literatura, temas como el de la "Nave de los locos" y el del "Mundo al revés". Motivos como los del loco, las situaciones absurdas o inverosímiles, los tullidos y toda suerte de monstruos humanos y animales, el juglar y el acróbata, todos ellos de la predilección del pintor de 's-Hertogenbosch, nacen de la confusión del mundo. Se populariza por entonces el género literario conocido como "*el mundo al revés*", viejo género heredero de aquellos *impossibilia* que enumeraban los antiguos<sup>150</sup>, y que tiene su expresión artística más frecuente en las miniaturas y en las sillerías de los coros donde vemos acaballos armados matando a los caballeros, al buey que mata al carnicero o al carro tirando del caballo<sup>151</sup>. Trueque de papeles y acumulación de absurdos son una constante en el repertorio bosquiano. Una liebre que ha dado caza a un hombre puede verse en el "grupo de los jugadores", en la parte inferior del «Infierno muscial» del Bosco. Isabel Mateo pone en relación algunos de los grupos del *Jardín de las Delicias* con los "disparates trovados". Uno español dice: «Andando por



un camino/ muerto de hambre y merendando/ me encontré con un manzano cargadito de ciruelas». Vemos, en efecto, en la tabla central del *Jardín*, un prado con manzanos en el que un hombre ofrece fresas. O, refiriéndose a los árboles que vuelan, presentes también en en dicha tabla, otro que reza: «Yo he visto un árbol volar/ y una torre andar a gatas»<sup>152</sup>. Añadamos por nuestra parte que un ejemplo de torre andarina puede encontrarse en uno de los diablos que amenazan al santo en las *Tentaciones de San Antonio* del Prado. Observemos, en fin, con Isabel Mateo, la forma ágil de pasar de un tema a otro, característica del Bosco y de los disparates trovados, tan en boga en Europa durante la vida del Bosco, especialmente en los países del Norte<sup>153</sup>.

El género del "mundo al revés" lo da la época, desde luego, pero en ningún sitio el disparate alcanza la variedad y la originalidad y se convierte en la única "ley" del mundo como en el universo fantástico del Bosco. Peces y huevos volando, garzas convertidas en quilla o popa de navío surcando el cielo, patos-canoa, vieja-árbol seco con un niño entre los brazos y a lomos de una rata gigante; jinete con cabeza de cardo y alas de pájaro sobre un caballo con un cántaro como culata, por poner sólo algunos ejemplos tomados todos ellos del panel central de las *Tentaciones* de Lisboa. Absurdos que provocan una suerte de sentimiento ambiguo que mezcla la hilaridad con el horror: esa sonrisa que, como la "sonrisa satánica", se hiela en la boca ante un mundo *grotesco* en el sentido arriba indicado, un mundo sin sentido que parece haber dejado de ser mundo habitable para los hombres, un verdadero anti-mundo que gravita sobre el agujero vertiginoso de la nada, el valle infernal en el que se rompen todos los órdenes y se confunden todas las identidades, antesala del final de todos los tiempos.

Entre los motivos que hacen alusión al mundo trastocado, se encuentra uno que nos llama particularmente la atención, por el lugar destacado que ocupa en el panel central del *Jardín de las Delicias*.

Hablamos del acróbata, el saltimbanqui o el malabarista, figuras del equilibrio inestable y de la precariedad de todos los órdenes. El acróbata, por la libertad y flexibilidad de movimientos, puede significar la reversión del orden establecido y de las normas convencionales o comunes, incluso simbolizar -como en el arte románico- el «vuelo hacia la condición sobrehumana», el «éxtasis del cuerpo» hasta su máxima espiritualización<sup>154</sup>. Pero con mayor frecuencia, y sobre todo en épocas de crisis (morales, sociales, existenciales), en épocas por tanto de movimiento, sometidas a profundos cambios, el acróbata o saltimbanqui viene a significar el mundo volteado o "patas arriba", en el que se han invertido los órdenes humanos: lo ordenado se transforma en caos, los valores espirituales son sustituidos por los materiales, lo que si se refería al clero, como en tiempos del Bosco, resultaba escandaloso. Esto vale sobre todo para la figura más repetida, la del acróbata que se representa invertido, «con el culo por encima de la cabeza». En este sentido Isabel Mateo interpreta una figura de la tabla central del *Jardín de las Delicias*: «en idéntica posición a la de las misericordias de Toledo y Plasencia, profundiza más en su significado y opina que se trata de una representación de la obscuridad de este mundo regido por el placer y la concupiscencia», y cita al respecto a José María Azcárate, para quien el acróbata «por su inestabilidad, por la aparente contradicción respecto a las leyes del equilibrio natural, representa siempre la inversión del orden natural de la naturaleza humana»<sup>155</sup>. El hombre que tiene el sexo en el lugar de la cabeza y la cabeza en los pies, tal es la definición del hombre necio según Platón, como nos recuerda la citada autora, y parece evidente que esto es en parte lo que quiere representar el Bosco con otra figura de la misma tabla, donde vemos un hombre boca abajo, con la cabeza sumergida en el agua, mostrando ostensiblemente sus genitales. Ahora bien, como en otros muchos casos, el acróbata bosquiano aparece

con una significación multívoca. El saltimbanqui o acróbata no es tanto el hombre que al bestializarse pierde su condición humana, cuanto el hombre mismo presentado, por vez primera tal vez, en toda la crudeza de su naturaleza animal. Pintar al hombre tal como es «por dentro» es pintarlo también como animal que es. Desde luego que el acróbata -y muy especialmente el acróbata bosquiano- supone un desafío a las leyes naturales, que en la Edad Media coinciden con las leyes divinas, pues están dictadas por la voluntad de Dios; pero se trata precisamente de esto -y aquí radica la profunda subversión que representan-: de un desafío a las leyes eternas de la Providencia, que había reservado al hombre un lugar al lado de Dios, como la única criatura hecha a imagen y semejanza del Eterno. Burlarse de este orden, convertir al hombre en poco más que un cuerpo brutal, con esa bonancible espiritualidad mermada pero con la astuta inteligencia del diablo, es la suprema jugada del demonio, el "simio de Dios" que, como es sabido, se ha imaginado a veces como una especie de clown, de saltimbanqui malévolo que tiende trampas a los hombres.

Salto y sobresalto constituyen la vida de un hombre. La continuidad de nuestra identidad personal no es sino una ilusión de la memoria. La continuidad, que engarza el presente con (la esperanza de) un futuro es la condición de la religiosidad; la discontinuidad, por el contrario, como característica de «lo súbito» en el sentido que hemos visto con Kierkegaard, constituye uno de los caracteres esenciales de «lo demoníaco». El hombre, como el funambulista sobre la cuerda floja, vive siempre en un equilibrio crítico, sobre un presente a cada momento trastocado, sacado violentamente de las casillas de sí mismo, al filo de la última voltereta. Se sabe que el acróbata -que aparece ya en el arte de los egipcios, cretenses e hititas- está vinculado originalmente al simbolismo funerario: representa «la voltereta de la muerte» en el Egipto faraónico, la muerte y renacimiento del sol<sup>156</sup>. Su significado se enriqueció

posteriormente al ponerse en relación con las categorías astrológicas: figura funeraria, es también ahora símbolo de la vida, más exactamente, de una forma particular de vida: la de los hijos de la Luna. Vemos al acróbata o saltimbanqui junto al prestidigitador, al vagabundo, al soñador y al inconstante en un grabado de hacia 1480<sup>157</sup>. Pero no olvidemos que "lunático" llegó a ser durante mucho tiempo casi sinónimo de "saturnino". Los extremos se tocan; los opuestos, sin identificarse, llegan a coincidir: por un lado, Saturno, el más lejano y pesado de los planetas; por otro, la Luna, el más ligero y cercano; el uno relacionado con la tierra, el otro con el agua; y, sin embargo, ambos comparten los mismos "hijos": los que vagan por la vida sin rumbo fijo, los marineros enrolados en la barca de los locos, los que sueñan despiertos, los inconstantes de ánimo. A lo que parece, ambos, los hijos de Saturno y los hijos de la Luna, están asociados en la concepción bosquiana de la existencia humana. El hombre, pesado como Saturno, hunde sus raíces en la oscura tierra que a la postre le devorará; mas es también inconstante y móvil como la Luna, cuyos cambios incesantes miden la acción del tiempo y los ciclos de la vida. Saltimbanqui y apesadumbrado pensador, lunático y saturnino, tal es el paradójico ser humano. En el panel central del *Jardín de las Delicias*, el escenario en el que se desarrollan toda suerte de acrobacias y equilibrios raros -en los que participa incluso un pesado oso que aparece cabeza abajo-, es un escenario acuático: el agua constituye el elemento dominante de la tabla, y no pasa inadvertida la media luna que forma parte de la fuente central de la gran laguna. El agua, elemento lunar, el elemento cambiante y fluido (junto con el fuego en el que arde el mundo en el postigo derecho) por excelencia, no podía dejar de estar presente en esta gran metáfora de la vida que representa el panel. Entre los hijos de la Luna se encuentra asimismo, como hemos dicho, el prestidigitador o ilusionista. En un dibujo de Brueghel que lleva el título de *El descenso al limbo*<sup>158</sup>, vemos al mago

haciendo el juego de los cubos, en medio de una confusa caterva de equilibristas, acróbatas y funambulistas monstruosos. Como sabemos, el Bosco recurre al tema del ilusionista en *El prestidigitador* de Saint-Germain-en-Laye. Aquí se alude humorísticamente a un juego de engaño e ilusión, el mismo juego de engaño e ilusión de la vida que está representado en el panel central del *Jardín*. Puede decirse que la obra entera del Bosco, su concepción del mundo, es como una inmensa caja de sorpresas en la que por doquier se corren velos, se esconden, mediante máscaras y toda suerte de formas ocultantes, el secreto de las metamorfosis, el secreto en definitiva de la vida y la muerte. Puede decirse que en el universo bosquiano todos los seres humanos llevan máscara; también el diablo, personaje estelar de la figuración bosquiana en la que el artista seguramente nunca creyó (con sagacidad inigualable en *El alguacil endemoniado* Quevedo ponía al pintor en el infierno porque nunca había creído realmente en los diablos), pero que formaba parte fundamental de su escenografía; la escenografía el carnaval demoníaco en el que se había convertido un mundo confuso y trastocado, huérfano de Dios, abandonado a su destino incierto, sin un futuro seguro. Satán, no lo olvidemos, pasaba por ser el mayor de todos los magos, un transformista genial que se complace burlándose de los hombres, poniendo delante de ellos tentadores mundos ilusorios, los arpones del deseo en los que pican incautamente, ignorando que es su propia carne la que sirve de carnaza para el anzuelo. Y detrás de la máscara del diablo la otra máscara, la verdadera máscara de cuencas vacías, cuya sola visión, cuyo roce impalpable, sacude con tal extraordinaria y exacta violencia la vida que la voltea para siempre.

#### **VI.2.3. Monstruos y presagios a fines de la Edad Media**

Corría el año 1484. Quizás por entonces el Bosco estaba trabajando en esa gran obra de la vanidad y de la perdición humana que

es el *Carro de heno*. Posiblemente no era ajeno a la conjunción en esa fecha de Saturno y Jupiter, que presagiaba acontecimientos nefastos. Con el eclipse de sol del año siguiente aumentarán en toda Europa los temores "saturnino" y apocalípticos. Las guerras, las enfermedades y todo tipo de calamidades y desgracias que predecían, no parecían anunciar sino el fin de los tiempos. El *Prognosticon* del eremita alsaciano Juan de Lichtenberg, que recoge éstos y otros funestos presagios, fue impreso al menos diez veces en Alemania entre 1480 y 1490<sup>159</sup>. El tiempo se acaba, tal es el sentimiento generalizado de la época; «No incita a proyectos -escribe Jean Delumeau- [...]. Es, por el contrario, el viejo amenazador de los *Trionfi* de Petrarca. El Renacimiento lo asimiló progresivamente al siniestro Saturno, al destructor a la vez terrible y decrepito que se apoya en unas muletas pero que va armado con la hoz, devora un niño y pone el pie sobre el reloj de arena. Este demonio temible no es más que otra imagen de la muerte»<sup>160</sup>. No sólo se percibe la degeneración "física" de una historia en la que se tiene la certeza de que «lo esencial ya ha pasado»; la degeneración moral y espiritual son síntomas asimismo del envejecimiento del mundo. Gerson lo compara con un viejo, pero no con un viejo sabio sino con uno loco y delirante entregado a fantásticas ensoñaciones; Pierre Viret, con un edificio en ruinas<sup>161</sup>. La humanidad envejecida -añade Viret-, lejos del idealismo de la juventud y de la serena espiritualidad de la madurez, se aferra cada vez más a las cosas de la tierra descuidando las del cielo: «todas las virtudes envejecen» mientras que los vicios y pecados se fortalecen. No resultaba difícil por tanto vaticinar la muerte inminente de un mundo crecientemente degradado; no es extraño, pues, que este sentimiento generalizado de corrupción y decrepitud resulte el caldo de cultivo ideal para toda clase de terrores milenaristas y apocalípticos.

El tiempo -quedémonos con este dato- se siente viejo, viejo y cruel como Saturno. De ahí que, en estos momentos más que nunca

generase abortos, engendros humanos y animales que serán tomados como *praesagia*. Tal era, como señalamos al comienzo de esta tesis, el significado antiguo de *portentum*, «presagio funesto». Los nacimientos monstruosos parecen más frecuentes (o al menos se tiene más conciencia de ellos) desde la segunda mitad del siglo XV, en un momento en que el arte de los viejos augurios vuelve a estar en boga. Alumbramientos extraordinarios como el que tiene lugar en Gugenheim, cerca de Strasbourg, en 1496, de dos gemelos unidos por la frente y de una oca con dos cabezas; o el de la cerda con seis patas nacida en Landser el mismo año, entre otros que recogerá Sebastian Brandt con imágenes y comentarios<sup>162</sup>, no pueden interpretarse más que como signos nefastos o como signos de la cólera de Dios. Ambroise Paré, en su célebre tratado ilustrado sobre *Monstruos y prodigios*, hace la distinción entre *monstruos* o «cosas que aparecen fuera del curso de la Naturaleza (y que, en la mayoría de los casos, constituyen signos de alguna desgracia que ha de ocurrir), como una criatura que nace con un solo brazo, otra que tenga dos cabezas y otros miembros al margen de lo ordinario», y *prodigios*, que «son cosas que acontecen totalmente contra la Naturaleza, como una mujer que dé a luz una serpiente o un perro, o cualquier otra cosa opuesta a la naturaleza». Ahora bien, tanto unos como otros -añade el famoso médico- «procedían con frecuencia de la pura voluntad de Dios, para advertirnos de las desgracias que nos amenazan con algún gran desorden, ya que el curso ordinario de la Naturaleza parecía estar pervertido en tan desdichado engendro». Como ejemplo de ello, Paré refiere el caso del prodigio que tuvo lugar en Verona, el año 1254, y que anunciaba la sangrienta guerra entre Pisa y Florencia: «una yegua que parió un potrillo con cabeza de hombre bien formada y lo demás de caballo»<sup>163</sup>. Dios "hiere" con nacimientos monstruosos al "monstruo" del pecado. En las *Historias prodigiosas de Pierre Boaistuau* (1560), se escribe al respecto:

Es completamente cierto que la mayoría de las veces

estas criaturas monstruosas proceden del juicio, justicia, castigo y maldición de Dios, el cual permite que los padres y las madres produzcan tales abominaciones en el horror de su pecado, porque se precipitan indiferentemente como bestias brutas a donde su apetito los guía sin observación de tiempo, lugar u otras leyes ordenadas por la naturaleza.<sup>164</sup>

El subtítulo de la edición alemana del *Prodigiorum ac ostentorum chronicon* (1557), de Licóstenes, seudónimo griego de Conrado Wolffhart, es suficientemente significativo: «Acerca de las insondables maravillas de Dios, que Él ha creado con significado particular desde el comienzo del mundo en forma de criaturas peculiares, monstruos, fenómenos del cielo, la tierra y el mar con admiración y horror para la humanidad»<sup>165</sup>. No deja de ser curioso observar cómo en la edición de Licóstenes acerca de los nacimientos monstruosos se mezcla la idea medieval del monstruo como criatura que sólo el plan insondable del Creador para el mundo puede explicar, con la idea renacentista que vuelve al monstruo como *contra natura* de Varrón, que únicamente puede significar un presagio de un acontecimiento aciago debido a la cólera de Dios. Por su parte, Mélanchthon, en el prefacio de su panfleto sobre el Asno-Papa, había insistido sobre la misma idea: «Desde siempre Dios ha creado monstruos para significar de un modo admirable su ira y su misericordia, y principalmente la caída o el crecimiento de los reinos y de los imperios». El imperio que está a punto de desaparecer, según el reformador, es el de Roma, cuyo Sumo Pontífice, identificado con el Anticristo, llegará a estar encarnado en el *Papstesel* y el *Mönchskalh*, monstruos satíricos que acaban haciéndose "realidad" cuando la teratología alegórica y la teratología de las ciencias naturales se fusionan: de hecho, se dice que uno fue encontrado en Roma en 1495, y el otro fue "visto" en Freiburg el año 1523<sup>166</sup>.

Un inusitado interés por los monstruos, unido al temor que suscitan, recorre toda Europa. Apenas se tiene noticia de la venida al mundo de un prodigio, se apresuran los "coleccionistas" para



levantar acta. Particularmente numerosas son las colecciones de monstruos recopiladas en el círculo de Maximiliano, cuyo gusto por los prodigios es bien conocido -como luego lo será el de la Corte de los Austrias en España, o la de Rodolfo II en Praga-. Blasio Höltzl, secretario de Maximiliano, solicita a Joseph Grünpeck una colección de estos portentos (1502), y Jakob Mennel hace lo propio para el mismo emperador (1503). Antes, Sebastian Brandt había dedicado a Maximiliano su augurio sobre la cerda monstruosa de Landser<sup>167</sup>. Coincidiendo con el auge de las creencias astrológicas, el nacimiento de estos monstruos se asocia con fenómenos extraordinarios observados en el cielo. El nacimiento de un niño sin cabeza y de otro con los pies vueltos, en conjunción con la aparición del arco iris, se convierte para el propio Lutero en un presagio de la caída y muerte del Elector Federico el Sabio<sup>168</sup>. La *Crónica* de Rolenvinck (Colonia, 1478) o la propia *Crónica de Nuremberg* (1493), contienen listas interminables de estos prodigios. Alumbramiento de un niño con cuatro piernas en conjunción con el paso de un cometa; lluvias de piedras y de sangre; soles triples; lunas humosas y otros fenómenos nunca vistos son puestos en relación con acontecimientos contemporáneos o de épocas pretéritas. No escapan a la imaginación excitada ni las nubes -cuya forma y estruendo presagian ejércitos en batallas- ni las imágenes religiosas -Cristos que lloran sangre o Vírgenes que mueven los ojos<sup>169</sup>-. Aunque no faltan en la época humanistas que se burlan de estas creencias, la fe en los prodigios y en los astros encontró en el humanismo un firme apoyo. El número de tratados proféticos basados en la aparición e interpretación de monstruos, aumenta incesantemente desde comienzos del siglo XVI; interpretaciones que -como recuerda Rudolf Wittkower- «fueron aceptadas por gran número de eruditos muy capaces y por encima de toda sospecha»<sup>170</sup>. Ahora bien, cabe preguntar por qué autores "serios" como Pierre Boaistuau y Marcus Frytschius, e incluso médicos "científicos" y "racionalistas" como Ambroise Paré

y Cornelius Gemma, sin olvidar al propio Paracelso<sup>171</sup>, no sólo no cuestionaron el contenido de estos tratados, considerándolos vanos y supersticiosos, sino que ellos mismos establecieron correlaciones entre los nacimientos monstruosos y los sucesos políticos<sup>172</sup>. Es significativo, como apunta Wittkower, que Aldus Manuntius, «el editor veneciano que más hizo por la propagación de la mejor erudición clásica», desenterrara y publicara en 1508 «la crónica de prodigios del autor del siglo IV Julius Obsequens, que más tarde reeditó Licóstenes».

Esta época "ilustrada" y "humanista", que tantó admiró las formas y las ideas clásicas, vio "renacer" también el antiguo arte de los augurios. En un momento en que está abrumado por la explosión de luces y sombras de su propia violencia histórica, el hombre europeo se debate entre el sentimiento del desenlace final de la historia y el despuntar de un tiempo nuevo. Momento crítico, dijimos, grieta entre dos mundos, el uno liquidado ya, el otro todavía por nacer: un tiempo volteado que, cual acróbata, se sostiene sobre el vacío de la historia. ¿Cómo sentir lo venidero deste esta profunda falla epocal? Podemos preguntarnos con Quinto Tulio Cicerón, el hermano del autor de *De adivinatione*, «cómo ven los adivinos y soñadores lo que jamás ha existido». La respuesta -que luego refutará Cicerón- que da Quinto Tulio a esta cuestión parece en verdad "sencilla": «si se nos concede que existen dioses, que su providencia gobierna el mundo y que vela por todos los intereses, tanto generales como particulares. Si nos convencemos de esto, que me parece incontrovertible, dedúcese necesariamente que los dioses revelan lo futuro»<sup>173</sup>. Traslademos estos argumentos a otra época crítica, la de nuestro pintor. Acaso resultaría difícil convencer con ellos a un hombre endurecido por el escepticismo como posiblemente fue el Bosco, el cual si logró creer en Dios -y a buen seguro esta parece que fue su voluntad, otra cosa es que lo consiguiera-, no pudo creer ya en la misericordia de la

providencia divina preocupada por el destino de los hombres, a juzgar por sus desesperanzadas escenas infernales en las que se consume una humanidad abandonada a su propia inercia mundana. La respuesta a la importante cuestión ha de buscarse en otro sitio. Cicerón cita a Platón a propósito de las supuestas causas de la capacidad profética: la mirada ardiente y extraviada de nuestro espíritu, poseído de divino furor, puede ver en el futuro (*De adivinatione*, XXXI). Cita asimismo al "Aristóteles" del Problema XXX,1, quien «pretende que los enfermos en delirio y los melancólicos tienen en el ánimo algo divino que presagia el futuro», aunque al hermano de Cicerón -su interlocutor en esta obra- le parezca que «la adivinación pertenece a la mente sana y no al cuerpo enfermo» (XXXVII). Mas acaso desecha esta explicación demasiado pronto. Pues, ¿qué sucede cuando un hombre, o una época, enferma gravemente? Como el propio interlocutor de Cicerón reconoce, «la proximidad de la muerte facilita el conocimiento del porvenir» (XXX), y cita algunos ejemplos de cómo los moribundos adivinan; lo cual puede explicarse platónicamente: cuanto más cerca está el hombre de la muerte, tanto más despojado del cuerpo y tanto más próximo por tanto de lo divino está el espíritu. De ahí también la causa de los sueños proféticos, pues en el sueño «nuestro cuerpo yace inerte como muerto». No es el caso, sin embargo, de quien sufre esa enfermedad del cuerpo y del espíritu que se llama melancolía. El melancólico no se libera de su "envoltura" corporal sino que la lleva como una pesada carga -su desajuste interno está provocado por el predominio del más "pesado" de los humores-, viéndose obligado por consiguiente a volver la mirada hacia la tierra: de aquí el saturnino extrae, de las entrañas de la tierra -del abismo soterrado de sí mismo- la verdad profética. «Porque -se nos dice en *De adivinatione*, XXXIII-, la pitonisa de Delfos recibía sus inspiraciones de una fuerza subterránea y la sibila de sí misma». El melancólico sabe que está atacado por una enfermedad mortal de necesidad que es su propio vivir: "conviviendo"

materia de adivinaciones-. El valor de un prodigio, sin embargo, no radica en lo que sea por sí mismo, sino en su naturaleza transitiva: como señal o indicador, apunta a lo que todavía no se ve en la distancia porque aún no es ni acaso pueda ser nunca -si su anormalidad violenta presagia la mayor de las violencias: el acontecimiento final, la aparición de la desaparición misma. El futuro, ya dijimos con Derrida, es siempre lo que rompe con la norma y sólo puede anunciarse como monstruosidad y como «peligro absoluto», pues entre las posibilidades que entraña el futuro -ciega avalancha de posibles repentinos- se encuentra la posibilidad de que no amanezca más para el hombre, para la humanidad, para el mundo. Los monstruos bosquianos aparecen como demonios porque expresan una discontinuidad y un desfondamiento esenciales, el caos perturbador del *infierno* donde nuestra angustiada conciencia temporal es torturada sin cesar.

Primero fue el comer del Árbol prohibido; después la confusión de Babel. Ambos hechos marcaron los hitos decisivos de la conciencia humana. Era opinión compartida que las razas monstruosas y los monstruos individuales o biológicos -en los cuales los autores veían un vínculo genético con aquéllas- se originaron en el momento en que se produjo el "cataclismo" de Babel y la consiguiente dispersión de la humanidad (*Génesis*, 9, 9). Licóstenes relaciona con este hecho el surgimiento de las razas fabulosas y, consiguientemente, la aparición, en secuencia cronológica, de los monstruos individuales. Otro tanto hace Cornelius Gemma<sup>174</sup>. En la *Crónica de Nuremberg*, se nos habla de los hombres prodigiosos que Dios ha introducido en el mundo tras el desperdigamiento de los pueblos y la confusión de las lenguas<sup>175</sup>. Es curioso: los monstruos nacen en el momento en que la unidad de la lengua, el lenguaje único, es ya un recuerdo del pasado. En el momento del derrumbe de la torre carente de fundamento. Los monstruos nacen de una falta original y originante: la falta del suelo firme y seguro del paraíso, la falta de fundamento; surgen de la escisión,

fragmentación y dispersión del hombre, cuya culpa y cuya pena a partir de entonces consistirá precisamente en esta renuncia, decíamos con Castelli: «en la renuncia a la búsqueda de fundamento», «búsqueda vana», al no poder ya «escuchar la voz, sino solamente las voces». Y, a pesar de todo, perdida para siempre la inocencia, persistencia del «deseo de buscar lo que no se conoce (aun sabiendo que ignoti nulla cupido)». Pero ¿cómo buscar lo que no se conoce si no se sabe qué buscar? Argumento sofístico que da idea de la naturaleza contradictoria del ser humano, pendiente cual acróbata sobre el vacío, a punto siempre de morir aplastado por las ruinas de la torre que él mismo trató de elevar hasta el cielo. Las construcciones de los hombres son pastos de las llamas en la tabla derecha del Carro de heno, donde unos monstruos-demonios levantan la Babel infernal. Adviértase que ésta, por lo que parece, carece de cimientos: se halla erigida sobre una especie de puente del que podemos ver la oscura oquedad del vano. Hacia esta torre es conducida en tropel, arrastrada por toda suerte de monstruos infernales, la humanidad torcida y viciosa proveniente del gran panel central. En la tabla izquierda, la caída del primer hombre; en la derecha, el fatal desenlace, representado por la infernal torre de Babel. Mas ¿no es ésta una imagen -que hoy no dudaríamos en tildar de "existencialista"- de la insoslayable condición del hombre, una imagen de la existencia humana definitivamente caída en el mundo, alejada para siempre de las promesas de una Jerusalén Celeste? Obsesionado por el tiempo y la muerte, en una época crepuscular, el Bosco ha alcanzado, entre presagios y fulgores apocalípticos, una conciencia tan honda como terrible de la realidad humana: la conciencia de quien ha descendido a los infiernos de la existencia y *ha visto*, y lo ha hecho como sólo lo puede hacer el visionario saturnino, *su* verdad: la "verdad" de su *infierno*, aquella que sólo se des-vela en su ocultación, que sólo puede mostrarse en el *pre-sagio*, pues no se deja adivinar sino en el

*último hombre.*

#### **VI.2.4. El Anticristo o el último hombre**

Innumerables indicios van a determinar el momento culminante de los temores apocalípticos y escatológicos que precedieron al nacimiento del mundo moderno<sup>176</sup>. No deja de ser significativo que fuera en estos años cuando nació la leyenda del miedo al año mil; que, como apunta Delumeau, se atribuyera a los contemporáneos de Otón III los miedos de los europeos de los siglos XIV-XVI. No debe sorprendernos, en efecto, que estos temores milenaristas y escatológicos, estos temores de «los últimos días» tuvieran lugar en una de las más violentas y profundas quiebras del terreno histórico europeo. El sentimiento de haber entrado en la «edad apocalíptica» se extiende por el pueblo subyugado por las penosas condiciones de vida, pero también entre los hombres de letras y el clero, el cual llega a organizar disputas públicas, como la de Colonia en 1479, sobre los signos que anuncian el final de los tiempos<sup>177</sup>. Los frailes mendicantes, como San Vicente Ferrer, van de una ciudad a otra desde comienzos del siglo XV exhortando a la gente a que se arrepienta de sus pecados ante el fin inminente del mundo. Las representaciones dramáticas y los misterios se convertirán, junto con la imprenta y el arte del grabado (que difundirán rápidamente por toda Europa las series ilustradas del *Apocalipsis*), se convertirán en agentes de difusión de los terrores apocalípticos. Por su parte, los artistas no podían dejar de hacerse eco del sentimiento escatológico que embargaba los corazones de la gente. El más grande grabador de todos los tiempos, Alberto Durero, consagra al tema su célebre serie de quince xilografías sobre el *Apocalipsis* (1498). Pintores como Van Eyck, Van der Weiden, Memling y, por supuesto, el propio Jerónimo Bosch ponen lo mejor de su talento al servicio de expresar la angustia y los terrores de los últimos días

y del Juicio Final. Aunque pocos hombres de la época estarán obsesionados por el fin de los tiempos como Lutero. «El último día está a las puertas», proclamaba en 1520, cuatro años después de la muerte del Bosco. En 1524, el año en que había previsto la destrucción de Roma, una conjunción nefasta de planetas provoca en Alemania una suerte de histeria colectiva, a la que no son ajenos el Reformador ni el propio Durero. En 1530, con los turcos en las puertas de Europa, escribe una epístola que precede a su traducción del libro de Daniel, el texto apocalíptico más relevante del Antiguo Testamento: «Todo está consumado, el Imperio romano está al cabo de su carrera y el turco en la cima, la gloria del papado está reducida a la nada y el mundo cruje por todas partes». Advertencia que encontramos asimismo en su Prefacio al *Apocalipsis* y en los *Dichos de sobremesa*<sup>178</sup>. La angustia ante la incertidumbre que entraña el futuro la expresa mejor que nadie un tal Roussat, canónigo de Longres, quien resume la cuestión en un *Libro del estado y mutación de los tiempos* (1550): «Ahora, pues, digo que estamos en el instante, y nos acercamos a la futura renovación del mundo, o a su gran alteración o a la aniquilación del mismo...»<sup>179</sup>. Detrás de este "no saber a qué atenerse" se encontraba un problema teológico de interpretación de importancia capital: al hablar de los "últimos tiempos", ¿a qué debía aplicarse esta fórmula, a la víspera de la entrada en el *millenium*, o a la antesala del Juicio final? ¿Eran los felices mil años en los que Satán estaría encadenado y reinaría gloriosamente Cristo en la tierra los que se avecinaban? Si los milenaristas<sup>180</sup> estaban en lo cierto, aún existía un lugar para el optimismo. Pero si, como defendían los "profetas" del inminente Juicio final apoyándose en una interpretación diferente de las profecías de Daniel (2 y 7), el Milenio había comenzado realmente con el nacimiento del Señor y estaba a punto de cumplirse, entonces a los hombres no les quedaba otra cosa que hacer sino prepararse para el verdadero final.

Sea como fuere, lo que va a diferenciar lo escatológico

bosquiano (que en el sentido arriba indicado hemos llamado *grotesco*) de lo escatológico milenarista o apocalíptico, es que en éste sigue perviviendo en el fondo la esperanza de que -como el agua purificadora del Diluvio o las llamas del Purgatorio- el fuego regenere finalmente a la humanidad; la confianza de que al justo castigo de los pecadores le siga la creación inminente de una "nueva humanidad" definitivamente redimida del pecado original que ya no conocerá ni la enfermedad, ni la vejez, ni la muerte. No se trata, pues, de un verdadero fin: tan sólo de un paréntesis, de un "borrón y cuenta nueva". En cambio, para el Bosco, la "enfermedad" que el hombre y su mundo padecen, su "fatiga cósmica" y personal (que él imagina como un universo y una existencia en proceso de desintegración y cambio incesante), no tiene cura, y tan sólo queda la *cura* (*Sorge*), la pre-ocupación y angustia ante este devenir que contiene las semillas de su propia aniquilación. No se puede curar «el dolor de la existencia en el Tiempo», usando expresión de Eliade. El inexplicable, el misterioso acontecimiento del ser -que mantiene fascinada a la mirada visionaria del pintor-, «al estallar en el Mundo, desencadena el Tiempo»<sup>181</sup>. Los monstruos del fin del mundo del Bosco nacen también de este estallido, de esta violencia originaria. Naturalmente, los monstruos y pre-sagios bosquianos son *imaginarios*, pero entiéndase bien esta vinculación esencial de la imaginación con el futuro y sus posibilidades de ser (y de no ser). La hazaña figurativa de la fantasía bosquiana consiste en hacer "verosímil" o "integrable" en la realidad la riqueza de sus *visiones*, que no son desde luego reproducciones de lo visto ni "visiones" de este mundo ni, en rigor, de ningún otro, sino de lo *otro*: auténticas creaciones de anti-mundos en los que lo imaginario se acerca verdaderamente a su límite: el límite de lo representable. La fantasía bosquiana tiene por ello mucho de "diabólica". En cierto modo *suple* a la realidad: aparece como el sustituto; como cumpliendo el papel del *doble* de la realidad, el papel del *otro*. Como dice Ramón Alba a



propósito *Del Anticristo*, del Antagonista: «no es sino el Ángel Rebelde de la realidad»<sup>182</sup>. La acción del Anticristo -cien veces anunciada e identificada en la época del Bosco- puede *pre-sentirse* en el juego caótico y desbordante de la fantasía bosquiana. Tal vez como en ningún otro lugar se advierte aquí la amenaza, difusa pero profunda, de esa otra figura -como escribe Ramón Alba del Anticristo- «más oscura» que la del propio diablo -con el cual sin embargo se confunde sin llegar a identificarse-, «de más oculta presencia, que rematará los tiempos con su parusía, y cuyo nombre produce en los más crédulos un agudo escalofrío sólo comparable a la muda atracción del abismo»<sup>183</sup>. Ahora bien, dudamos de que existan fundadas evidencias en la obra del Bosco que indiquen claramente que la segunda venida del Salvador -en el Bosco una pequeña figura que parece mirar resignado a unos hombres irremisiblemente condenados- acabe de una vez por todas con el verdadero Antagonista, «la destrucción incesante del tiempo», con la muerte de la que prometió redimirnos? El reino del Anticristo, con la subversión de los valores morales, sociales y religiosos, significa en cierto modo el retorno al caos, el anti-mundo o cosmos volteado. Es precisamente entre las ruinas de este mundo donde el Bosco busca lo que no se ha expresado aún ni acaso pueda expresarse jamás, aquello que sólo va a encontrar finalmente entre las ruinas del hombre, del *último* hombre. La imaginación popular se ha representado la figura del Anticristo como un monstruo terrible surgido de las entrañas de la tierra que vomita sapos y serpientes. En el Bosco esta figura adquiere una dimensión más compleja y menos ingenua, pues acaso para él no sea sino esa criatura de la oscuridad que surge entre los fragmentos del último hombre: ese *doble monstruoso* que sólo queda a la vista ocultándose, tras el derrumbe de los distintos órdenes humanos. El "secreto" que persigue el Bosco no hay que buscarlo, creemos, en las creencias populares sobre el inminente fin del mundo y el nacimiento, en Babilonia, del Anticristo, sino en sus imágenes

obsesivas y emblemáticas; quizás pueda encontrarse oculta tras la figura del Hombre-árbol. Lo que no significa que el Bosco personalizara o identificara al Anticristo con una persona concreta. Al describir la *Epifanía* del Prado, tuvimos ocasión de referirnos a la interpretación que Brand-Philip hace del personaje más enigmático del tríptico: la figura semidesnuda que se asoma por el pesebre y que la autora identifica con el Mesías judío transformado en el Antricrosto<sup>184</sup>. Nos pareció más certera la identificación de Fraenger, aunque disintiéramos de los motivos y las consecuencias que dicho autor extrajera de ella. Veíamos, en efecto, al *primer* hombre, a Adán mostrando en la pierna una herida de muerte -herida originaria que lo identifica como mortal-, el cual contempla la Epifanía de Aquél que ha venido al mundo para salvar a los hombres de la muerte eterna. Si nos asomamos ahora a esos universos fantásticos y cerrados sobre sí mismos del Bosco, contemplamos el drama del *último* hombre: ni el sacrificio de Cristo, que el artista representa en su faceta humana como varón de dolores, ni las pruebas regeneradoras de un Purgatorio inexistente parece que vayan a "curar" al hombre de su letal herida. El fin se aproximará, más tarde o más temprano. Acaso el Anticristo en el Bosco no sea, en cierto sentido, sino el *último* hombre, cuya sombra proyecta sobre la tierra el resplandor de los fuegos apocalípticos. Pero el último hombre sobre la tierra, ¿no es, ante todo y sobre todo, él mismo, angustiado por la amenaza de la muerte de su existencia personal? Al ponerse en el corazón del infierno como Hombre-árbol, árbol seco señalado asimismo por la herida de la muerte, ¿no estaba abortando todo principio de esperanza? ¿Se puso allí el Bosco por creerse culpable de los más terribles pecados, los pecados contra la fe y la esperanza?

El Cristo sufriente, el Dios hecho hombre y por tanto carne mortal, representado en las Pasiones bosquianas en los momentos extremos del sufrimiento y la soledad; todos los "hijos de Saturno",

aquellos que exhiben las miserias humanas pero también los que se aferran jovialmente a los placeres mundanos; los vagabundos y melancólicos, que recorren errabundos los caminos de la vida, sin norte ni lugar fijo en el que reposar de sus trabajos y sus días; en fin, los monjes eremitas en guerra permanente y angustiada contra la dispersión del mundo y de sí mismos. El hombre, en definitiva, pero sobre todo el hombre en su posición más crítica y delicada: en los extremos o "postrimerías" que lo enfrenta a su límite, más allá del cual sólo se percibe la sombra de su *doble monstruoso*, la otra realidad humana que se esconde detrás del espejo en el que se mira el último hombre.

Puede decirse que si Satanás representa en cierto modo el espíritu del mundo abandonado a su propia inmanencia, el Anticristo, como una de las formas que aquél adopta al final de los tiempos, puede considerarse como la figura del último hombre, «el hombre de la iniquidad y de la apostasía», el enemigo de Dios y de los hombres; el hombre, por tanto, enemigo de sí mismo. Por supuesto, el Anticristo tiene muchas caras. Alfonso M. di Nola en su *Historia del diablo*, nos resume los distintos rostros con que aparece en los textos: «se lo presenta como un verdadero y auténtico demonio, o un hijo del demonio (*filius diaboli*), un poderoso de la tierra cargado de iniquidad (*rex iniqua*), o un personaje contrapuesto al Mesías y al Cristo triunfante en el juicio final, o como un hombre en el que se encarna el demonio»<sup>185</sup>. Interpretado como figura concreta e individual (apocalíptica judía y corrientes milenaristas), o como figura colectiva y espiritual (por ejemplo, *I Juan*, 2, 22; *II Juan*, 7, y toda la tradición que arranca de Orígenes); imaginado ora como una horrible Bestia (*Apocalipsis*, 13, 1-8 y 11-17), ora como un personaje humano, un «rey de los tiempos finales», lo cierto es que su figura nace de lo esencial de la imaginación *demoníaca*: en el fondo surge, no tanto como «portador de un mal que se caracteriza como final» y, en

definitiva, en la escatología cristiana, como final del mal, cuanto como figura simbólica del *mal del final*; nace de la ansiedad y la angustia de *ser hombres*, cuando los duros embates de los tiempos ponen al hombre al desnudo, evidenciando su fragilidad y la inevitabilidad de su derrumbe final. Se aplica muy especialmente al Anticristo lo que Nola escribe del diablo en general: se trata, en definitiva, de «una dramatización de la muerte o del sufrimiento» representado como un mal, un mal que implica «un padecer en el mundo y por el mundo»<sup>186</sup>. Pero el Anticristo presenta también otras facetas implícitas en su ambigua figura *escatológica* de *último* hombre. Si el "primer hombre" es el que aparece al lado de Dios, quien lo ha creado a su imagen y semejanza, el "último hombre" aparece en las antípodas de su Creador. El Anticristo se convierte, en efecto, en la "perfecta antítesis" de Cristo: si éste es el «rey de los cielos», aquél se presenta como «rey de la tierra»; si las figuras simbólicas de Cristo son el león y el cordero, la del Anticristo, en cambio, sólo puede ser la «Bestia horrible» y monstruosa. Detrás de las fobias colectivas e individuales que suscita el Anticristo quizás se esconda un profundo y arraigado temor: el *miedo al hombre*. Miedo, por una parte, a su desenlace existencial, más o menos enmascarado por las creencias escatológicas y soteriológicas; miedo, por otra parte, a su insaciable voluntad de poder y de dominio, sobre todo cuando la criatura no sólo quiere suplantarlo al Padre y ocupar su lugar, sino que en el fondo de su deseo desmesurado e infinito quiere mucho más: quiere asesinarlo, acabar con él. Por eso «el adversario» de Dios es el maldito por excelencia, el condenado, «el hijo de la perdición», como escribe San Pablo, «el enemigo que se eleva por encima de todo lo que es divino o recibe culto, hasta llegar a sentarse en el santuario de Dios, haciéndose pasar a sí mismo por Dios» (*II Tesalonicenses*, 2, 3-4). Pero ésta será precisamente su condena: alejar de sí para siempre el consuelo y la misericordia infinita de Dios y contemplar con su mirada codiciosa el

hueco dejado por la vacante divina sin poder llenarlo nunca. Su ambición no tendrá límites, y por ello la frustración i-limitada será el precio de su anhelo desmesurado, más allá de todo límite: a la postre las cadenas de la impotencia acabará sujetándolo en el infierno, como al Hombre-árbol, al artista que cayó en la tentación de medirse con Dios, de ser Dios. Después de todo este Fausto no era más que un simulacro, una máscara: una *persona*. Y, sin embargo, ¡qué poder de seducción! San Pablo previene a los Tesalonicenses contra él:

La venida del impío, gracias al poder de Satanás, vendrá acompañada de toda clase de milagros, señales y prodigios engañosos. Y con toda su carga de maldad seducirá a los que están en vías de perdición, por no haber amado la verdad que los habría salvado (*II Tesalonicenses*, 2, 9-10).

«Hijos míos, que nadie os engañe», advierte San Juan (*I Juan*, 3, 7). El Anticristo, o los anticristos -en plural, como quiere San Juan, pues «han surgido muchos anticristos. Esta es la prueba de que ha llegado la última hora» (*I Juan*, 2, 18)-, no son de Dios sino del diablo: «El que peca pertenece al diablo, porque desde el principio el diablo peca» (*I Juan*, 3, 6). Anticristos son los que, apartados del rebaño de los creyentes, se alían con el diablo, esto es consigo mismos y con el mundo. Si la verdad es el consenso de los fieles que esperan pacientemente descansar algún día en el abrazo amoroso y protector del Padre, el error es el camino que toman los «hijos del diablo», por siempre malditos:

Ellos son del mundo, por eso hablan según el mundo, y el mundo los escucha. Nosotros somos de Dios. El que no conoce a Dios no nos escucha. En esto reconocemos el espíritu de la verdad y el espíritu del error (*I Juan*, 4, 5-6).

Podemos preguntarnos si es una coincidencia el que los terrores que inspira el Anticristo (o los anticristos) alcancen su máximo apogeo en una Europa que empieza a descubrir y gozar el mundo. Porque no debemos olvidarlo: el anuncio del fin de los tiempos y la amenaza del Anticristo coincide en el tiempo con una avidez creciente por los bienes mundanos, avidez expresada magníficamente por el Bosco en su

*Carro de heno*. ¿Por qué se teme por estos años y más que nunca al «rey de la tierra» y lo que significa? Tal vez porque jamás la tierra, a pesar de sus continuas desgracias, había ejercido sobre los hombres europeos un poder de seducción tan grande. Disfrute y seducción, claro está, con mala conciencia, y allí estaba el verbo poderoso de los predicadores "temperamentales" para fomentarla. Por una vez no estamos de acuerdo con Caro Baroja en su análisis de las circunstancias que confluyen para crear una «situación apocalíptica»: hace falta -explica el antropólogo vasco-, en conjunción con la existencia de calamidades y catástrofes históricas y naturales y con las consabidas arengas de predicadores «impulsivos», un «pueblo de creyentes firmes»<sup>197</sup>. Ahora bien, podemos preguntarnos si la religiosidad de esta Europa entre dos orillas o épocas históricas era realmente tan «firme» como aquí se presume. Exacerbada y violenta sí era, pero porque no sólo el hombre, sino también la fe medieval estaba viviendo sus momentos finales. La religiosidad por entonces de encontraba «a flor de piel», es cierto, pero precisamente porque estaba saliendo: para desaparecer o para transformarse. Lo que caracteriza a las fases terminales de una época, como las de una enfermedad, son los "accesos" violentos, la radicalización de las posturas. Por otra parte, como anota ya el propio Burckhardt, «No debemos dejarnos desorientar por los éxitos de los predicadores patéticos y por las epidemias de expiación», cuyo desencadenante principal quizás haya que atribuirlo «a una necesidad emotiva, a una laxitud de naturalezas exaltadas, al terror producido por grandes desastres, a un clamor al cielo pidiendo misericordia»<sup>198</sup>. Podemos preguntarnos por qué es justamente en esta época crítica llena de incertidumbres, de luces y tinieblas que va a poner los cimientos de la Edad Moderna, donde aparece, más exacerbados que nunca, el miedo al Anticristo. ¿Acaso porque es ahora cuando empieza a emerger el individuo que defiende su soberanía y su poder en el mundo, ese individuo que está representado no tanto por el humanista cuanto por

aquel *Príncipe* de Maquiavelo cuya implacable virtud escandalizaría a la moral cristiana? ¿No es en cierto modo el Anticristo la prefiguración de ese hombre que habla al mundo y que el mundo escucha? También la subjetividad creadora del artista surgirá en esta época como un desafío al Padre Creador, aunque con frecuencia la conquista de sí mismo sólo podrá adquirir la forma de conciencia desgarrada y atormentada, sabedora de que su poder sobre el mundo se cimienta sobre la base harto precaria de una existencia condenada de antemano. Así, el esfuerzo titánico del "divino" Miguel Ángel se tornará fácilmente ensimismamiento melancólico; y la fuerza creadora de un artista tan singular como el Bosco pronto se alineará con la órbita de Saturno.

En la obra del Bosco hemos visto las señales de esa "inspiración profética" del visionario saturnino; hemos podido ver en ella el rostro deformado del último hombre, esto es, del hombre visto desde la perspectiva de su final. Éste pende sobre el hombre como una navaja, como aquella gigantesca hoja con el filo y la inicial de la muerte en el «Infierno musical». Recorrer, como ha hecho el Bosco, el filo de esta navaja, sentir en la base del estómago su potencial amenaza, significa reconocer la profundidad del misterio que es ser hombres.





## Notas del capítulo sexto

1. Hesíodo, *Obras y fragmentos*, 107-202, ed. cit., págs. 130-134.
2. Antonio de Torquemada, *Jardín de flores curiosas*. Edición de Giovanni Allegra, Ed. Castalia, Madrid, 1982, págs. 125-26.
3. Sobre el «prestigio de los orígenes», cfr. M. Eliade, por ejemplo, *Mito y realidad*. Ed. Labor, Barcelona, 1983 (5ª ed), cap. II. Sobre el simbolismo del centro en la "mentalidad tradicional", puede consultarse del mismo autor, *Imágenes y símbolos*. Ed. Taurus, Madrid, 1987, cap. I.
4. Ver, por ejemplo, el mito del Anticristo de Mongolia, en J. Baltrusaitis, *La Edad Media fantástica*, ed. cit., págs. 187 y ss.
5. Cfr. Rodolfo Gil, *Los cuentos de hadas: historia mágica del hombre*. Salvat, Barcelona, 1984, págs. 30 y 31.
6. Jean Baudrillard, *La transparencia del mal*. Ed. Anagrama, Barcelona, 1991, pág. 157.
7. Sería interesante estudiar las peculiaridades de la visión del mundo y de sus estructuraciones del hombre medieval en relación con la evolución de la cartografía. Como ha señalado J. Baltrusaitis (Cfr. *Réveils et Prodiges. Le gthique fantastique*. Armand Colin, París, 1960, pág. 250), hasta la segunda mitad del siglo XIII persiste el consabido ideograma geométrico de Salustio de la tierra en T circunscrita por una O. El mundo quedaba dividido así en tres partes: la parte superior corresponde a Asia y las dos inferiores, separadas por el mar mediterráneo corresponden, el cuarto izquierdo a Europa y el cuarto derecho a África. El espacio aquí está encerrado en el interior de un círculo estrecho; los límites son estables y, sin embargo, los lugares parecen disponerse sin regla establecida: en efecto, los países y las ciudades parecen moverse errantes sobre la superficie, sin un punto que los defina y fije, como si no conocieran otras coordenadas que las que la libre imaginación les asignara. Con la aparición de los primeros portulanos «la tierra cambia bruscamente de aspecto»: el espacio ya no está confinado sino que parece expandirse sin fin y -como observa Baltrusaitis- «es el dibujo de las costas el que se transforma entorno de los puntos fijos». Si en los viejos mapamundi en T son las ciudades y los países los que cambian, en los nuevos portulanos cambian las costas mismas. El mapa del mundo que inspiró y orientó a muchos de los viajeros medievales (aun cuando éstos en su cartografía aportaran datos más útiles en cuanto a las medidas y las distancias fruto de sus experiencias geográficas), responde todavía a lo que Joaquín Rubio Tovar, siguiendo a Olschki, llama una «geografía ideológica», atenta no tanto a los datos prácticos y "objetivos" cuanto a los contenidos míticos y simbólicos. Cfr. sobre esta cosmografía mítica medieval J. Rubio Tovar, *Libros españoles de viajes medievales* (Selección, estudio preliminar, edición y notas). Ed. Taurus, Madrid, 1987, págs. 19 y 20.
8. Sobre el libro como símbolo de la Naturaleza en la Antigüedad y la Edad Media, cfr. E.R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, ed. cit., vol. 2, cap. XVI, especialmente las págs. 448 y ss.
9. Claude Kappler, *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. Ed. Akal, Madrid, 1986, págs. 36 y 37.

10. Cit. en Kappler, *id.*, pág. 623.

11. Cfr. Jacques Le Goff, «El Occidente medieval y el océano Índico: un horizonte onírico». En: *Tiempo, trabajo y cultura en el Occidente medieval*. Ed. Taurus, Madrid, 1983, págs. 264-277.

12. Aunque la Edad Media se inspiró fundamentalmente en la autoridad de la Biblia a la hora de hacerse una visión del orbe habitado, nunca rompió del todo con la herencia clásica. Así fue conocida y muy difundida hasta fines de la Edad Media la división de la tierra en cinco zonas que encontramos en el *Somnium Scipionis* de Cicerón y que pasaría a los autores medievales sobre todo a través de Macrobio. Tales zonas o regiones eran: «Septentrionalis (Polo Norte), solstitialis (zona norte templada), equinoctialis (zona sur templada) y australis (Polo Sur). Las únicas zonas habitables eran las templadas, entre las que no había comunicación posible debido a la zona tórrida» (Rubio Tovar, *op. cit.*, págs. 17-18).

13. Cit. según J.M. Gómez-Tabanera, *Teoría e historia de la etnología*. Publicaciones del Instituto Español de Antropología Aplicada. Editorial Tesoro, Madrid, 1971, 3 vols. Vol I, pág. 317.

14. C. Kappler, *op. cit.*, pág. 31.

15. Cit. en C. Kappler, *id.*, pág. 41.

16. C. Kappler, *id.*, págs. 41 y 42.

17. R. Wittkower, «Maravillas de Oriente: estudio sobre la historia de los monstruos». En: *Sobre la Arquitectura en la Edad del Humanismo*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1979, pág. 283. Puede verse reproducido aquí el antípoda de un manuscrito del Siglo XII que se conserva en Oxford (fig. 17, pág. 283).

18. Dante, *La Divina Comedia*, «Infierno», Canto XXXIV. Edición de Ángel Chiclana Cardona. Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1979, págs. 145-146.

19. J.M. Gómez-Tabanera, *op. cit.*, vol I, págs. 278 y 286.

20. Sobre «La isla de Jauja y otras tierras felices» («Scharaffenland», «Luylekkerlandt», «Pays de Cocagne», «Paese de Cuccagna», «Tierra de Pipiripao») puede verse Julio Caro Baroja, *Jardín de flores raras*. Ed. Seix Barral, Barcelona, 1993, págs. 53-63, remedando el título de la clásica recopilación de prodigios de Antonio de Torquemada.

21. Desde los monjes dominicos y franciscanos del siglo XIII hasta Colón, los viajeros que se adentraban en el remoto Oriente creían acercarse al Paraíso. Para Fray Jordano se ubicaba entre Etiopía y la India; Juan de Marignolli fue mucho más preciso al situar el Paraíso en Ceilán; Odorico de Pordenone lo emplaza a unas cincuenta jornadas al Oeste de Catay; y no muy lejos, en el Extremo Oriente, dice haberlo encontrado Juan de Hese. Sobre las diferentes localizaciones del Paraíso, así como del legendario reino cristiano del Preste Juan por parte de los viajeros medievales, cfr. R. Wittkower, «Maravillas de Oriente: estudio sobre la historia de los monstruos». *Op. cit.*, págs. 282 y 296. Por su parte, Cristóbal Colón, que no ha hallado «escritura de latinos ni de griegos que certificadamente diga al, sino en este mundo, del Paraíso Terrenal», ni ha visto «en ninguna mapamundo, salvo situado con autoridad de argumento», resume el estado de la cuestión: «Algunos le ponían allí donde son las fuentes del Nilo en Ethiopia, mas otros anduvieron todas estas tierras y no hallaron conformidad d'ello en la temperancia del cielo (o) en la altura hazia el cielo, porque se pudiese comprehender que él era allí, ni que las aguas del diluvio oviesen llegado allí, las cuales subieron ençima, etc. Algunos gentiles quisieron dezir por argumentos, que él era en las islas Fortunate, que son las Canarias, etc. Sant Isidoro y Beda y Strabo y el Maestro de la *Historia Scolástica* y San Ambrosio y Scoto y todos los sacros theólogos cronçiertan qu'el Paraíso Terrenal es en el Oriente, etc.». El propio marino genovés, que pretende

llegar a las Indias por el camino occidental, asegura haberse encontrado muy cerca de él, frente a la desembocadura de uno de los cuatro ríos del Edén: «Grandes indicios son estos del Paraíso Terrenal, porqu'el sitio es conforme a la opinión d'estos sanctos e sacros theólogos. Y asimismo las señales son muy conformes, que yo jamás leí ni oí con tanta cantidad de agua dulce fuese así adentro e vezina con la saldad; y en ello ayuda asimismo la suavíssima temperança. Y si de allí el Paraíso no sale, parece aún maravilla, porque no creo que se sepa en el mundo de río tan grande y tan fondo». Cristobal Colón, *Diario. Relaciones de viajes*. Ed. Sarpe, Madrid, 1986. Tercer viaje, pág. 182.

22. Haciéndose eco de una imagen no rara en su tiempo, De la Sale (*La Salade*. Cit. en C. Kappler, *op. cit.*, pág. 44) compara la tierra con un cuerpo cuya parte más alta y noble, la cabeza, estaría representada por el Paraíso, mientras que el infierno se hallaría en «la parte más baja y profunda del cuerpo de la tierra, donde desembocan todas las suciedades y hediondeces de los cuatro elementos».

23. Una de las cuestiones que más preocupaba a los teólogos de la Edad Media se refiere a si el Jardín del Edén debía interpretarse alegóricamente o concebirlo como una realidad física. Aunque, en general, los autores cristianos aconsejaban interpretar simbólicamente el Paraíso, no por ello dejaron de creer en la "verdad literal" del mismo como lugar terrestre. Así San Jerónimo (*In Genesim sermo VII* y *In Cap. I Genes. Homil. XIII*) comenta la frase «in monte sancto Dei» como una alusión al paraíso espiritual, pero no duda en situar físicamente el Edén en la cima de una montaña, al este como señalan las Escrituras. Lo propio cabe decir de San Agustín (*De Genesim contra Manicheos*, II, ix-x; *De genesis ad litteram*, xii, 34), para quien la verdad del Paraíso debe entenderse en ocasiones en sentido figurado o espiritual y en ocasiones en sentido físico o real: el Árbol de la Vida simbolizaría la sabiduría, los cuatro ríos las cuatro virtudes cardinales, el carbunclo la verdad radiante y la esmeralda la esperanza en la vida eterna; en otras ocasiones, sin embargo, insiste en que no solamente tiene un sentido derivado sino que el Edén existe como región real, aunque inaccesible a los mortales. Tal será asimismo la posición que mantendrán, entre otros autores cristianos, San Isidoro, el cual recoge una tradición todavía viva al referirse en sus *Etimologías*, bajo la voz «Insulis», a las Islas Afortunadas, y aunque las distingue del Paraíso perdido -que localiza a Oriente-, como observa Patch, «en la idea que tiene San Isidoro de que se puede confundir el Paraíso Terrenal con las islas Afortunadas se halla implícita la sugestión de que el jardín está situado en una isla, idea que armoniza con sugestiones que se encuentran en otras obras, como la de Josefo» Cfr. sobre la doctrina de los Padres de la Iglesia a este respecto, H.R. Patch, *El otro mundo en la literatura medieval*, ed. cit., págs. 150 y ss.

24. Odorico da Pordenone, *Relación de viaje*. Introducción, traducción y notas de Nilda Guglielmi. Ed. Biblos, Buenos Aires, 1987, cap. XVII, 1 y 2.

25. Odorico da Pordenone, *op. cit.*, cap. XVIII, 3.

26. Según la traducción debida a la iniciativa de Juan Fernández de Heredia (1310?-1396), parcialmente recogida en J. Rubio Tovar, *op. cit.*, págs. 151-152.

27. Platón, *Fedón*, 110b-111a. Traducción de Luis Gil. Ediciones Orbis, Barcelona, 1983, pág. 234.

28. Cit. en Patch, *op. cit.*, págs. 64-65. También entre los teutones y los eslavos el cristal, las gemas y los metales preciosos han cautivado la imaginación. En el *Gylfaginning* de Snorri Sturlasson (1179-1241) leemos que el rey Gylfi vio allí «una sala tan alta que le costó divisar el techo. El cielo raso estaba hecho de escudos de oro a la manera de un tejado» (*La alucinación de Gylfi*. Alianza Editorial, Madrid, 1984, pág. 22). El tema se repite en la literatura de visiones, más o menos inspiradas en la descripción del Apocalipsis de la Jerusalén Celeste, por ejemplo, en la *Visión de San*

Salvio, en la *Leyenda de los santos Barlaam y Josafat* y en la *Visión de Tundale*, por poner tres ejemplos de la literatura de visiones muy difundidos durante la Edad Media.

29. Aldous Huxley, *Cielo e infierno*. Op. cit., págs. 110-111.

30. Sobre el «Conflicto de las estéticas» cisterciense y clunyacense, cfr. De Bruyne, *Estudios de estética medieval*, ed. cit., vol. II, cap. IV, págs. 142 y ss.

31. Merece la pena citar en extenso la apasionada defensa que hace Suger de sus posiciones estéticas: «[...] si he encomendado trabajar con talento utilizando el oro y los más preciosos colores, no es por deseo de vanagloria ni por la esperanza de las alabanzas humanas o de una recompensa pasajera [...] Es por hacer un acto de religión -devote- y por amor de la belleza de la casa de Dios -ex dilectione decoris domus Dei- [...] Pero creemos, además, que en lo que concierne a la belleza de los vasos sagrados, debemos fabricarlos exactamente con una nobleza externa que responda a la dignidad con la que los manejamos en el Santo Sacrificio [...] Por eso nada puede ser bastante precioso, ni bastante hermoso, ni bastante espléndido para contener las Sagradas Especies [...] La belleza de la casa de Dios debe, por otra parte, dar a los fieles como un gusto anticipado de la belleza del cielo: la visión de la belleza multicolor de las perlas me ha liberado con frecuencia de los cuidados de la vida exterior, elevando mi alma del placer (estético) de estos esplendores sensibles a la consideración de las diversas virtudes de las que son emblemas [...]». Citamos, según De Bruyne (*Estudios de estética medieval*, ed. cit., vol. II, págs. 151-152, el *Liber de administratione sua gestis*).

32. Grosseteste, *De gen. stell.*. Cit. en De Bruyne, *Estudios de estética medieval*, ed. cit., vol. II, pág. 36.

33. Grosseteste, op. cit.. Cit. en De Bruyne, *Estudios de estética medieval*, ed. cit., vol. II, pág. 33.

34. Para Gombrich, «La atracción de la luz, sin duda, penetra muy hondo en nuestra naturaleza biológica, y lo mismo la atracción del fulgor. ¿Qué tiene de sorprendente que esta reacción elemental proporcionara a la humanidad su símbolo básico de valor? Pues, ¿qué cosa es el oro sino el metal fulgurante, solar, que nunca envejece ni se marchita? O ¿qué son las joyas sino piedras de alegre resplandor que no se rompen? Hubo un tiempo -y no hace mucho- en que las riquezas, la opulencia económica, podían festejar así la mirada; un tiempo en que el avaro podía gozar el fulgor de su tesoro, en vez de tener que admirar cifras de saldos». E.H. Gombrich, *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Barcelona, 1968, pág. 29.

35. Victor Nieto Alcaide, *La luz, símbolo y sistema visual. El espacio y la luz en el arte gótico y en el Renacimiento*. Ed. Cátedra, Madrid, 1989 (4ª ed), pág. 14. Este interesante ensayo incluye un apéndice con diversos tratados medievales sobre el arte de la vidriera.

36. Sobre la distinción de Witelo, cfr. V. Nieto Alcaide, op. cit., pág. 44.

37. «Chè la luce divina è penetrante/ por l'universo second ch'è degno/ sì che nulla le poute esser ostante». Cit. según V. Nieto Alcaide, op. cit., pág. 48.

38. Hacia 1200 escribía Pierre de Roissy, canciller del cabildo de Chartres: «Las vidrieras que están en la iglesia y por las cuales se transmite la claridad del sol, significan las Sagradas Escrituras, que nos protegen del mal y en todo nos iluminan». Por su parte un tal Durand, obispo de Meude, insiste en la misma idea a fines del siglo XIII: «Las vidrieras son las escrituras que esparcen la claridad del sol verdadero, es decir de Dios, en la iglesia, iluminando los coros de los fieles». Cit. en V. Nieto Alcaide, op. cit., pág. 46. El arte gótico conmemora las palabras de San Ambrosio: «El

Padre es luz y el Hijo es luz y el Espíritu Santo es luz». El propio San Bernardo se sirve de esta misma imagen para "explicar" la virginidad de María: «Como el esplendor del sol atraviesa el cristal sin romperlo y penetra en su solidez con su palpable sutileza, sin deteriorarlo cuando entra ni romperlo cuando sale, así el Verbo de Dios, luz del Padre, penetra en el habitáculo de la Virgen y sale de su seno intacto». Cit. en Marcel Durliat, *Introducción al arte medieval en Occidente*, ed. cit., págs. 243-244.

39. V. Nieto Alcaide, *op. cit.*, pág. 37.

40. Henri Michaux, *Miserable milagro. La mescalina*. Ed. Monte Ávila, Caracas, 1969, pág. 35.

41. Charles Baudelaire, *Los paraísos artificiales*. Madrid, 1990, págs. 63-64.

42. H. Michaux, *op. cit.*, págs. 15 y 16.

43. Roger Caillois, *Mitología del pulpo. Ensayo sobre la lógica de lo imaginario*. Ed. Monte Ávila Editores, Caracas, 1976, págs. 137-138.

44. Sobre las distintas versiones medievales de la famosa *Navegatio Sancti Brandani*, cfr. Gómez-Tabanera, *op. cit.*, vol. I, págs. 287 y ss.

45. Es famoso el caso de Miguel Scot, nacido entre 1175 y 1180 y uno de los magos y astrólogos más célebres de la Edad Media, que había entrado en contacto con el ocultismo islámico durante su permanencia en Toledo y en Sicilia. Fue en la corte de Palermo donde tuvo lugar un asombroso "hecho": durante un banquete Scot le pidió al rey Federico al más valiente de sus campeones para combatir a ciertos enemigos en lejanas tierras; junto con tal caballero, de nombre Ulfo, se embarcaron y navegaron más allá de las Columnas de Hércules, hacia el mar ignoto por regiones no registradas en los mapas. Llegaron a una isla en el extremo Occidente y allí Ulfo derrotó a los susodichos enemigos; después casó con la hija de un rey local con la que tuvo muchos hijos y llevó una vida dichosa durante veinte años. Durante este tiempo Miguel Scot había partido en busca de nuevas aventuras; pero cuando éste volvió, le preguntó al valeroso caballero si deseaba volver de visita el país del que procedía; Ulfo accedió y en ese mismo instante se vio de nuevo en el banquete, como si no hubiese pasado nada (Cfr. Kenneth Rayner Johnson, *El misterio Fulcanelli*. Ed. Martínez-Roca, Barcelona, 1981, págs. 67 y 68. Nuestra literatura cuenta también con un bello relato de "desbaratamiento" del tiempo, un cuento de *El Conde Lucanor*, de Don Juan Manuel, en el que se habla «De lo que conteció a un Deán de Sanctiago con don Yllán, el grant maestro de Toledo» (Cfr. la edición de José Manuel Blecua, Ed. Castalia, Madrid, 1987, XII, págs. 95-101).

46. Sobre la alteración del tiempo en las islas celtas de los bienaventurados, cfr. H.R. Patch, *op. cit.*, págs. 46 y 67.

47. Cfr. Patch, *op. cit.*, pág. 180.

48. M. Eliade, *Mito y realidad*, ed. cit., págs. 91-92.

49. Cfr. M. Eliade, *Herreros y alquimistas*. Alianza Editorial, Madrid, 1983 (2ª ed.).

50. J. Le Goff, «Lo maravilloso en el Occidente medieval». En: *Lo maravilloso y cotidiano en el Occidente medieval*. *Op. cit.*, pág. 9. Puede consultarse, del mismo autor, *L'imaginaire médiéval*, Gallimard, París, 1985.

51. J. Le Goff, «Lo maravilloso en el Occidente medieval», *op. cit.*, págs. 10 y 13.

52. Cfr. J. Le Goff, *id.*, págs. 9 y 10.

53. Ver T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*. París, 1965 (Existe trad. castellana, *Introducción a la literatura fantástica*, Premiá, México, 1980).
54. Roger Caillois, *Au coeur du fantastique*, Gallimard, París, 1965, pág. 19.
55. José Ramón González, «Estrategias discursivas y relato fantástico. Sobre *La culpa es de los tlaxcaltecas* de Elena Garro», en *La Torre*, V, 20, 1991, pág. 480. Cit. en Javier Blasco, «"Extraordinario", pero no "fantástico". El género de las misceláneas renacentistas». *Anthropos*, 154/155, 1994, págs. 119-120.
56. Jean Monard y Michel Rech, *Le merveilleux et le fantastique*. Collection G. Belloc, Librairie Delagrave, París, 1974, pág. 8.
57. Cfr. J. Monard y M. Rech, *id.*, págs. 9-11.
58. V.-H. Debidour, «Les quatre routes de l'irréel». En *Saveur des Lettres*, Plón, París, 1946. Texto recogido en J. Monard y M. Rech, *op. cit.*, pág. 117.
59. J. Le Goff, «Lo maravilloso en el Occidente medieval», *op. cit.*, pág. 14.
60. Como ha estudiado Ernst Robert Curtius (cfr. *op. cit.*, vol. 1, págs. 283 y 284), los poetas cristianos -sobre todo a partir de fines del siglo XII- aplicarán las descripciones de Horacio y Virgilio del «*locus amoenus*» y de los Campos Elíseos a las descripciones del Paraíso terrenal. Tales descripciones del paisaje ideal, en el que eran esenciales los prados, los árboles y el agua, y en el que no faltaron una flora y una fauna exóticas, se convirtieron en un tópico retórico que pronto se confundiría con los jardines de la poesía amorosa: con el jardín de Flora de Ovidio (*Fastos*, V, 208), con el «jardín del amor que goza de eterna primavera» de Claudiano (*Epithalamium de nuptiis Honorii*, 49) o con los jardines eróticos de los *Carmina Burana* (Cfr. E.R. Curtius, *op. cit.*, vol. 1, pág. 285 y 286, nota 33). Dada la promiscuidad sexual del panel central del *Jardín de las Delicias*, puede relacionarse ese jardín del deseo con dichos jardines del amor mundano en los que no hay dolencias ni ninguna clase de trabajos o calamidades: tan sólo el placer de la vida despreocupada de los dioses. Es justamente la inocencia de este placer lo que, a los ojos de la mentalidad cristiana, termina haciéndolo culpable. Y es que las delicias del jardín del amor se encuentran peligrosamente cerca de esa «glorificación del mundo, de la tierra, del hombre» que empieza en Occidente con Homero: un mundo sereno, escribe Curtius, que no conoce todavía «lo trágico como aspecto fundamental de la existencia, tal como lo conociera la tragedia ática» (o.c., vol. 1, págs. 265-266).
61. Cfr. Gómez-Tabanera, *op. cit.*, vol. I, pág. 311.
62. Sobre el drago pueden verse los artículos de Elena Calandre de Pita, «El drago en un cuadro de El Bosco y en un grabado de Sohanghover». *Clavileño*, n° 39, Mayo-Junio 1956, págs. 61 y ss; e I. Mateo Gómez, «Consideraciones iconográficas sobre el drago, la palmera y el manzano del *Jardín de las Delicias* del Bosco». *Traza y baza: Cuadernos hispanos de simbología, arte y literatura*, 1, 1972, págs. 425-426. Para Isabel Mateo el Bosco posiblemente habría relegado el manzano a un segundo plano en favor del drago por el exotismo de éste y porque la tradicional simbología de aquél está indicada sobradamente por otros elementos de la tabla; pero esta razón nos parece insuficiente para explicar la elección por parte del Bosco de ese árbol exótico y no otro.
63. Una prolija relación del motivo en la literatura de viajes y de visiones de la Edad Media se encuentra en H.R. Patch, *op. cit.*, págs. 141 y ss.

64. «Narraré otras cosas maravillosas, a pesar de que yo no las vi por mí mismo, pero que escuché de personas dignas de fe. Se dice que *Cadelí* es un gran reino en el cual se encuentran los montes llamados Cassi y que en ellos crecen melones muy grandes que, cuando están maduros, se abren espontáneamente y que adentro se encuentra una bestezuela a manera de un pequeño cordero». Odorico, *op. cit.*, cap. XXXI, pág. 84. La región a la que se refiere puede ser la que rodea el Volga y que es también conocida como Edil, Adil o Erdil. Los montes Cassi serían probablemente los montes Caspios o el Cáucaso. Cfr. nota 2 al capítulo de la ed. cit. de Nilda Gulielmi, págs. 144-145. La fuerza de fascinación de esta criatura asombrosa debía ser mucha, pues Mandeville insiste en describírnosla. Como leemos en una edición aragonesa de *El libro de las maravillas*, *op. cit.*, pág. 162): «Si vos digo que en passando la tierra de Cathay vers l'alta India e vers Vaccaria hombre passa por medio una region que claman Cadish que es muy bella tierra e grant; allí crece una manera de fruta assí como calabazas mas son más grossas, et quando eillas son maduras eillos las fienden por medio, et trueban dentro una bestiola en carne e en hueso e en sangre assí como un chico cordero sin lana assí que hombre come el fruito e la bestia».

65. J.E. Cirlot, *Diccionario de símbolos*, ed. cit., art. «Mirabilia», págs. 305-306.

66. J. Baltrusaitis, *La Edad Media fantástica*, ed. cit., pág. 130. Se puede ver aquí las reproducciones de un grabado de un árbol con corderos (Jean de Mandeville, Augsburgo, 1481) y de una miniatura de un árbol con pájaros (*Libro de las Maravillas* del Duque de Berry, finales del siglo XIV. París, Biblioteca Nacional), figs. 86 y 87, pág. 131.

67. J. Baltrusaitis, *La Edad Media fantástica*, ed. cit., pág. 123. Sobre las metamorfosis de los arabescos fantásticos, ver págs. 113 y ss.

68. J. Baltrusaitis, *La Edad Media fantástica*, ed. cit., pág. 214.

69. Sobre los paisajes zoomórficos y antropomórficos en el arte y la literatura de viajes de la Edad Media, cfr. J. Baltrusaitis, *La Edad Media fantástica*, ed. cit., págs. 214 y ss.

70. Por ejemplo, en un Atlas catalán de 1375, que puede relacionarse con un texto de Honorius de Autun (1112-1137) donde se identifican las ciudades antiguas con animales salvajes. Cfr. J. Baltrusaitis, *Réveils et Prodiges*, ed. cit., pág. 251.

71. J. Baltrusaitis, *La Edad Media fantástica*, ed. cit., pág. 222. Aunque no se trata de un caso aislado en la pintura flamenca (montañas antropomórficas y zoomórficas se encuentran en el *Infierno* de Thierry Bouts -Louvre- o en el *San Cristobal* de Pieter Huys -Winterthur, col. Reinhart- y en otro *San Cristobal* de la Escuela del Bosco -Dijon, Museo de Bellas Artes-, la proliferación de figuras fantásticas evocadoras de formas animales y humanas en el Bosco no tiene parangón.

72. Sobre el paisaje en China como «retrato del hombre», cfr. F. Cheng, *Vacío y plenitud*, ed. cit., págs. 113-115.

73. Sobre el paisaje antropomórfico en el arte manierista, cfr. G.R. Hocke, *El mundo como laberinto*, ed. cit., vol. 1, cap. 21, págs. 297 y ss. Puede verse una reproducción del citado cuadro de Arcimboldo, pág. 320.

74. G.R. Hocke, *id.*, pág. 72.

75. J. Baltruaitis, *Réveils et Prodiges*, ed. cit., pág. 253, ver fig. 15, pág. 252.

76. Para el problema del significado de los "monstruos de Oriente" en el arte occidental y las reacciones de la historiografía del arte desde el siglo XIX, cfr. G. Lascault, *Le monstre dans l'art occidental*, ed. cit., págs. 226 y ss.

77. É. Mâle, *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*, ed. cit., págs. 38 y 40.

78. É. Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle en France. Étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*. Librairie Armand Colin, París, 1993 (según la 8ª ed. publicada por la misma editorial en 1948), pág. 121.

79. Sobre el monstruo en la decoración románica puede consultarse la obra fundamental de Henri Focillon, *Art d'Occident (Le Moyen Âge roman. Le Moyen Âge gothique)*. Librairie Armand Colin, París, 1992, cap. 3, págs. 224-233.

80. G. Lascault, *op. cit.*, pág. 237.

81. C. Kappler, *op. cit.*, pág. 137.

82. Sobre las fuentes clásicas de los monstruos de Oriente y las maravillas de la India, ver el estudio de R. Wittkower, «Maravillas de Oriente: estudio sobre la historia de los monstruos». *Op. cit.*, págs. 266 y ss. No deja de sorprendernos que obras que hoy tendríamos por rigurosas como las de Ctesias y Megástenes, llenas de precisiones científicas sobre la geografía, la población y las costumbres de la India, se puedan hacer tantas concesiones a lo fantástico y fabuloso. Para Wittkower, las razones son múltiples: en parte, recogen imágenes de las que los griegos ya tenían una equivalente o parecida -tales la de los cinocéfalos y los cíclopes-; en parte también, por la transposición a la literatura griega de fábulas sacadas de las epopeyas indias -como la raza de los hombres de orejas gigantes-. Sin embargo, esto no explica la inclusión de esta etnografía fantástica en tratados que en muchos de sus aspectos firmaría un etnógrafo positivista. ¿Cómo un observador perspicaz como Megástenes podía creer esas historias? ¿el peso de ingenuidad y credulidad de un hombre en el que aún no ha calado por completo el espíritu científico? Lo cierto es que en el mundo de estos autores todavía había cabida para otros órdenes de realidad, otros ámbitos de lo posible que hoy no entrarían por el ojo estrecho de nuestros criterios de demarcación científica.

83. Solino, *Collectanea Rerum Memorabilium*. La traducción castellana de Christoval de las Casas (Sevilla, 1573) titula esta obra llena de «historias, de curiosidades, anécdotas y maravillas naturales», *Polyhistoria. De las cosas maravillosas del mundo*. Nosotros seguimos la amplia reseña que hace de esta obra J.M. Gómez-Tabanera (*op. cit.*, vol. I, págs. 316 y ss.). La mejor edición crítica de la obra de Solino sigue siendo la de Th. Mommsen (Berlín, Weidmann, 1979).

84. Sobre todo el comentario de Macrobio al *Somnium Scipionis* de Cicerón, Libro II, caps. 5 y ss, y el *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, Libro VI. Sobre el influjo de estas obras en la Edad Media latina, cfr. R. Wittkower, «Maravillas de Oriente: estudio sobre la historia de los monstruos». *Op. cit.*, pág. 270.

85. H. Focillon, *La escultura románica*, ed. cit., pág. 150.

86. Cfr. Gómez-Tabanera, *op. cit.*, vol. I, pág. 314.

87. Mencionemos, aunque sólo sea para significar la difusión y el interés que alcanzó el tema, las obras medievales más importantes al respecto: hay que destacar, amén de las citadas, la enciclopedia *De universo* de Rabano Mauro, copia casi literal de San Isidoro pero que presenta la variante de una explicación místico-alegórica de los monstruos; las enciclopedias de los siglos XII y XIII, entre las que destacan el celeberrimo *Imago Mundi*,



atribuido a Honorio Augustodinensis; la *Image du Monde*, escrita por Guathier de Metz (1246); la popular enciclopedia de Bartolomé el Inglés (primera mitad del siglo XIII); el no menos famoso *Trésor* del florentino Brunetti Latini (hacia 1260). Las maravillas y las razas fabulosas merecen la atención incluso de eruditos tan "serios" y "rigurosos" como Alberto Magno y Rober Bacon. Los monstruos y los «Mirabilia Indiae» seguirán constituyendo un tema de fascinación en la *Imagen del Mundo* escrita por Pierre d'Ailly en 1410 y aun más tarde, en la época del Bosco, en la que conocerán un fervor inusual, como veremos.

88. Como ejemplo notable Émile Mâle describe el bajorrelieve de una columna octogonal de la abadía de Souvigny, en el que, aunque muy deteriorado, todavía se pueden distinguir «los pueblos y los monstruos singulares de Asia y África», representados por una sola figura: un sátiro como el que dice San Isidoro se le presentó a San Antonio en el desierto, con pies de cabra y dos cuernos sobre la frente; el esciápodo ostentando su única pierna, el hipópodo, especie de hombre que habita los desiertos de Escitia y que tiene pezuñas de caballo; el cinoncéfalo, para San Isidoro más cerca de la animalidad que de la humanidad, y, naturalmente, el etíope con cuatro ojos. Al lado de las razas fabulosas se despliega la serie de los monstruos que viven en los bordes de la tierra: el grifo, el unicornio, el monstruoso elefante de la India, la sirena e incluso la legendaria y veloz mantícora de Ctesias, que tiene rostro humano y silba como una serpiente. Cfr. É. Mâle, *El arte religioso de los siglos XII al XVIII*, ed. cit., págs. 35 y 36.

89. Tomo el ejemplo y la cita de R. Wittkower, «Maravillas de Oriente: estudio sobre la historia de los monstruos». *Op. cit.*, págs. 276 y 277.

90. Así, por ejemplo, en la muy difundida colección tardomedieval de fábulas morales que se conoce con el nombre de *Gesta Romanorum*, se asigna un valor simbólico definido a las clásicas "maravillas del mundo": los hombres sin cabeza significan la humildad, los orejudos a los que escuchan la palabra de Dios, pero ahora las gentes de largo labio inferior son un símbolo de la justicia y no de los murmuradores, y los de cabeza de perro nada más y nada menos que de los predicadores, que deben ir envueltos en toscas telas. Cfr. R. Wittkower, «Maravillas de Oriente: estudio sobre la historia de los monstruos». *Op. cit.*, pág. 278.

91. R. Wittkower, «Maravillas de Oriente: estudio sobre la historia de los monstruos». *Op. cit.*, pág. 278.

92. Ver fig. 13, pág. 279 del estudio de Wittkower, «Maravillas de Oriente: estudio sobre la historia de los monstruos», *op. cit.*

93. Cfr. J. Baltrusaitis, *Réveils et Prodiges*, ed. cit., pág. 260 (ver fig. 22).

94. Emilio Lamo de Espinosa, «El espejo del otro. El redescubrimiento de una fecha mítica, 1492». *El País*, 12 de Octubre de 1989, «Temas de nuestra época», pág. 3.

95. Jean-Pierre Vernant, *La muerte en los ojos. Figuras del Otro en la antigua Grecia*. Ed. Gedisa, Barcelona, 1986, pág. 25.

96. J.P. Vernant, *id.*, pág. 38.

97. El propio Antonio de Torquemada, por ejemplo, en su *Jardín de las flores curiosas* (Edición de Giovanni Allegra, Castalia, Madrid, 1983, págs. 131-132), refiere que «aquellos monstruos u hombres bestiales ejercitaron todos géneros de lujuria», y son los que según Ptolomeo habitan en ciertas «islas que llaman de los sátiros», que según el autor español «deben ser los hombres que acá comúnmente llamamos salvajes, y se pintan todos cubiertos de vello, y con unos bastones muy grandes y nudosos en las manos».

98. J.P. Vernant, *op. cit.*, pág. 39.
99. Jean Baudrillard, *La transparencia del mal*, ed. cit., pág. 163.
100. J. Baudrillard, ed. cit., pág. 160.
101. Así, por ejemplo, Giovanni da Pian di Carpine en su *Libellus historicus*, al hablar del origen del imperio tártaro, cuenta que no muy lejos de la ciudad de Omyl viven en una zona despoblada extrañas criaturas que desconocen el lenguaje y son incapaces de articular sonido humano alguno. A estos salvajes, que van todavía cubiertos de pieles y tienen una conformación tosca y fuera de lo normal, de tal manera que apenas pueden correr, les crece el vello en el relato de viaje de Guillermo de Rubruk (*Itinerario*, cap. XXXI): son gentes pigmoides que viven en los bosques, esta vez en las regiones orientales de Cathay, y tan poco ágiles y ligeros como los otros. Cfr. Gómez-Tabanera, *op. cit.*, vol. I, pág. 637. Prácticamente todos los viajeros medievales dejarán noticia en sus relatos de la existencia de razas de hombres salvajes «cubiertos de sedas retorcidas como bestias».
102. José M<sup>a</sup> de Azcárate nos resume la aparición del tipo iconográfico: «El tema aparece en la primera mitad del siglo XIV, en la decoración de cajitas de marfil, piezas de orfebrería, orlas de manuscritos y, posiblemente, en los tapices que en los palacios sustitúan a las pinturas en la decoración de los muros. A principios del siglo XV, surge mezclado con la decoración vegetal, alcanzando su máxima valorización plástica en la arquitectura, cuando es utilizado como tenante de escudo o en las jambas de las portadas, manteniéndose hasta bien entrado el siglo XVI». «El tema iconográfico del salvaje». *Archivo Español de Arte*. Madrid, 1948, T<sup>o</sup> XXI, págs. 81-82.
103. Cfr. Juliana Sánchez Amores, «Psicomaquia medieval: El hombre salvaje». *Fragmentos*, n<sup>o</sup> 10, 1984, págs. 64-71.
104. Hesíodo, *Teogonía*, 148-154, ed. cit., pág. 77.
105. Cfr. Rodolfo Gil, *op. cit.*, págs. 52-53.
106. Cfr. R. Gil, *id.*, pág. 54.
107. *Ib.*
108. R. Gil, *id.*, pág. 55.
109. Cfr. J.M. Azcárate, art. cit., págs. 88-89.
110. Cfr. I. Mateo Gómez, *Temas profanos de las sillerías españolas*, ed. cit.
111. Cfr. Juliana Sánchez Amores, art. cit., pág. 68.
112. El origen del salvaje como tenante de escudo lo atribuye Azcárate a la costumbre de disfrazar a criados y escuderos de moros, salvajes y animales exóticos. Para este autor no sólo las mismas representaciones denunciarían estos disfraces a menudo burdos sino que los propios documentos históricos prueban la existencia de una práctica que no era rara en la época: sabemos que en 1491 el propio Leonardo da Vinci organizó una fiesta torneo en la que algunos lacayos se disfrazaron de salvajes, y en Toledo se celebró el día que recibió el capelo el cardenal Siliceo con fiestas que incluían «una danza de Salvajes, y otra de Seises de la Santa Iglesia». Cfr. J.M. Azcárate, art. cit., pág. 98.
113. J. Sánchez Amores, art. cit., pág. 70.
114. Sobre la América de los paraísos inventados y los prodigios, ver Miguel Rojas Mix, *América imaginaria*. Ed. Lumen, Barcelona, 1993.

115. Cfr. J. Sánchez Amores, art. cit., pág. 70, ver la fig. de la pág. 69.
116. Paul Westheim, *Arte antiguo de México*. Ed. Era, México D.F., 1970, pág. 20. Tal es la visión trágica de la vida de las culturas del Antiguo México, en las que se rendía culto a la muerte y que todavía pervive en algunas manifestaciones del pueblo mexicano.
117. H. Focillon, *La escultura romántica*, ed. cit., pág. 168.
118. Ignacio Malaxecheverría, *Bestiario medieval* (Compilación). Ed. Siruela, Madrid, 1986 (3ª ed.). Estudio crítico, págs. 198-199.
119. I. Malaxecheverría, *id.*, pág. 234.
120. J.E. Cirlot, *Diccionario de símbolos*, ed. cit., art. «Animales», pág. 71.
121. Conviene que maticemos, sin entrar en ello -lo que sería inexcusable en un tratamiento más profundo y pormenorizado del tema, que no es éste nuestro caso-, que cualquier estudio más exhaustivo que se haga sobre el bestiario en general y el bestiario medieval en particular, debe tomar en consideración la frecuente polarización del animal en "positivo"/"negativo", "animal favorable"/"animal dañino" (tal es el caso, por ejemplo, de la pareja águila/lechuza), así como los distintos matices simbólicos determinantes en orden a su significación, esto es, su posición relativa en el espacio simbólico, la actitud en la que aparece, etc. Cfr. sobre estos particulares el art. cit. de Cirlot, *id.*, págs. 69 y ss.
122. V.H. Debidour, *Le Bestiaire sculpté du Moyen Age en France*. París, 1961. Cit. en I. Malaxecheverría, *op. cit.*, pág. 198.
123. H. Focillon, *La escultura románica*, ed. cit., pág. 169.
124. G. Bachelard, *Lautréamont*, ed. cit., pág. 199.
125. I. Malaxecheverría, *op. cit.*, pág. 199.
126. G. Bachelard, *Lautréamont*, ed. cit., pág. 140.
127. H. Focillon, *La escultura románica*, ed. cit., pág. 169.
128. *Ib.*
129. Pierre Grimal, «Animaux fabuleux de la légende grecque». *Corpus Écrit*, 6, Mayo. París, P.U.F., 1983, monográfico dedicado a «L'animal fabuleux», págs. 127 y 128.
130. H. Focillon, *La escultura románica*, ed. cit., págs. 153-154.
131. Focillon estudia este fenómeno a propósito de dos genuinas creaciones del genio griego, el centauro y el fauno: «El escultor de Khorsabad sólo colocó la cabeza de un hombre sobre el cuello de un toro, mientras que el artista griego hace surgir del pecho del caballo un torso completo con sus dos brazos». Lo mismo puede decirse del fauno, en un principio representado todavía con las patas, los cuernos, la barba y el perfil del macho cabrío, pero al final del helenismo, cuando la antropomorfización se había consumado, tan sólo recordaba su origen una diminuta cola. La sirena se ve afectada igualmente por el mismo proceso de vinculación creciente del animal al hombre: un simple pájaro con cabeza de mujer primero, gana en humanidad al crecerle dos brazos y en feminidad al nacerle más tarde el pecho, las caderas y el vientre de mujer, como puede verse ya en una estatuilla de mármol de Lyon, del siglo IV a.C. Cfr. H. Focillon, *La escultura románica*, ed. cit., págs. 154-155.

132. G.S. Kirk y J.E. Raven, *Los filósofos presocráticos. Historia crítica con selección de textos*. Ed. Gredos, Madrid, 1981, frs. 57, 58 y 59, págs. 470-471.
133. Pueden verse reproducciones de estos monstruos en J. Baltrusaitis, *Réveils et Prodiges*, ed. cit., figs. 24, 25, 26 y 27.
134. Cfr. J. Baltrusaitis, *La Edad Media fantástica*, ed. cit., pág. 67, ver figs. 43 y 44.
135. Salah Stétié, «Zoologie du ciel et de l'enfer». *Corps Écrit*, 6, Mayo, 1983, pág. 13.
136. C. Kappler, op. cit., pág. 39.
137. Sobre éste y otros ejemplos de «desiertos musicales» en los relatos de viajes medievales, cfr. C. Kappler, id., págs. 39 y 117 y ss.
138. Odorico de Pordenone, op. cit., cap. XXXVII, 1, pág. 89.
139. Cfr. C. Kappler, op. cit., pág. 177, quien cita según la edición Henry Cordier, *Les voyages en Asie au XIVe siècle du Bienheureux frère Odorico de Pordenone*. París, 1891. Existen una versión latina y otra italiana, confrontadas recientemente por la Camera di Commercio, Industria, Artigianato e Agricoltura de Pordenone. Cfr. la ed. cit. de la obra de Odorico Da Pordenone, pág. 34.
140. Odorico, op. cit., cap. XXXVII, 2.
141. Ib.
142. Juan de Mandeville, *Libro de las maravillas*, según la trad. aragonesa de un original francés, ed. cit. de J. Rubio Tovar, pág. 166.
143. Odorico, op. cit., cap. XXXVII, 2.
144. En la literatura de visiones con frecuencia el valle infernal está habitado por monstruos. Así, por ejemplo, en el *Apocalipsis de Baruc*, obra del siglo I ó II de nuestra era perteneciente a la tradición judía, el protagonista es conducido por un ángel al Otro Mundo, y después de 50 días de viaje ve un gran valle en el que vivían hombres que «tenían las caras como bueyes, y los cuernos como ciervos y los pies como cabras, y los vientres como ovejas», Cit. en H.R. Patch, op. cit., pág. 95. Los valles de oscuridad y muerte son por otra parte un elemento habitual en dicha literatura: son los lugares «profundos y tenebrosos» del *Libro de Enoch*; o las sombras del Tártaro que todo lo oscurecen según los *Oráculos sibilinos*. Las referencias son constantes en la Visión de Carlos el Gordo (h. 885) contada por Guillermo de Malmesbury en su *De rebus gestis Anglorum*; o en la Visión de Alberico (siglo XIII); o, en fin, en la conocidísima Visión de Tundalo, vertida pronto al italiano, al alemán, al holandés, al inglés y a otros idiomas, y en la que se ha visto una de las principales fuentes de la iconografía bosquiana de los infiernos. El héroe irlandés visita «un valle tan profundo que no se veía el fondo, pero lo cruzaba un telón muy largo a la manera de un puente [...]. Luego vieron otro puente más largo y estrecho que el primero, con afiladas puntas de hierro. En torno a él se juntaban monstruos para atrapar a los pecadores que caían al tempestuoso lago que había debajo [...]». Cit. en Patch, o. c., págs. 121-122.
145. Riscos por los que son arrojados al abismo los condenados, tal como vemos en las *Visiones del Más Allá* (Palacio Ducal, Venecia) son descritos en el *Apocalipsis de Pedro*. Lagos de hielo donde se sumergen los pecadores, ríos de fuego cruzados por puentes estrechos, escaleras de hierro, «afilados ganchos y cuchillos» (*Visión de Perpetua, Visión de Alberico, Visión de Tundalo, Leyenda del Purgatorio de San Patricio*) se reconocen fácilmente en

el «Infierno musical», por ejemplo. Monstruos que devoran a los pecadores (*Visión de San Pablo, Visión de Tundalo*) son frecuentes en los infiernos y escenas apocalípticas del Bosco, v.gr., en el *Juicio Final* de Munich. Árboles espinosos en los que se empala a los condenados (*Visión del Pastor de Hermas, Visión de Alberico*) los vemos en la tabla central del tríptico del *Juicio* Viena. Pueden citarse incluso otras analogías con motivos procedentes de la mitología germánica; así, por ejemplo, en la *Canción al Sol* (*Sólarlióth*) del siglo XII o XIII, donde se encuentra un viaje al cielo y al infierno cristianos con abundantes elementos paganos, el héroe vio «pájaros de alas chamuscadas volar hacia el mundo del dolor» (Cit. en Patch, *op. cit.*, pág. 79), alas que recuerdan mucho el pájaro de alas amputadas y cauterizadas con el fuego que se sostiene a duras penas sobre la torre infernal, en el postigo derecho del *Carro de heno*.

146. Cfr. R.H. Patch, *op. cit.*, págs. 65 y 72.

147. La idea de un Purgatorio, que como ha estudiado Le Goff «se instala en la creencia de la cristiandad occidental entre 1150 y 1250 aproximadamente», obedece a «un largo pasado de ideas e imágenes, de creencias y actos, de debates teológicos y, probablemente de movimientos en las profundidades de la sociedad, que sólo con dificultad podemos percibir». Jacques Le Goff, *El nacimiento del Purgatorio*. Ed. Taurus, Madrid, 1989, pág. 14.

148. Como escribe Le Goff, la existencia del Purgatorio supone «relaciones estrechas entre vivos y difuntos, y la existencia entre unos y otros de instituciones de vinculación que financien los sufragios -como por ejemplo los testamentos o hagan de ellos una práctica obligatoria- como las cofradías». Como exclama este autor, «¡Qué acrecentamiento de poder no representa para los vivos una influencia así sobre la muerte!». J. Le Goff, *id.*, pág. 22.

149. Cit. en J. Le Goff, *id.*, págs. 224-225.

150. El ejemplo más antiguo lo encontramos en Arquíloco (fr. 74): cuando el sol oscurece con un eclipse, piensa que de ahora en adelante todo será posible. Tal es el tema asimismo de los *adynata* virgilianos, tan influyentes en la Edad Media: una vez trastocado por completo el orden natural, qué tiene de extraño «Que el lobo huya de las ovejas por su propia voluntad, que las encinas produzcan manzanas doradas..., que los mochuelos compitan con los cisnes, y que el pastor Títero sea Orfeo...» (*Égloga VIII*, 53 ss.). El siglo XII retomará los *adynata* de Virgilio y de los sátiros romanos de la Antigüedad tardía y los empleará para criticar el tiempo presente, en especial lo que tiene que ver con la decadencia de la Iglesia, en la que «a un zote inculto lo hacen prior». Son frecuentes en los *Carmina Burana* y en Chrétien de Troyes (*Cligés*, 3899 ss.), por poner dos ejemplos; pero será sobre todo a fines de la Edad Media, en un momento en el que todos los signos parecen aciagos, cuando los *adynata* transformados en *mundo al revés* alcanzan su máximo relieve. El trueque de papeles y la acumulación de absurdos los encontramos en Rabelais (*Pantagruel*, cap. XXX), en Brueghel (*Proverbios holandeses*) y antes, como expresión de la angustia y el horror, en el Bosco. Sobre el tópico del mundo al revés en la Antigüedad y en la Edad Media, cfr. E.R. Curtius, *op. cit.*, vol. 1, V, págs. 144-146.

151. Sobre la presencia del tema en las sillerías de coro españolas, cfr. I. Mateo Gómez, *Temas profanos en la escultura gótica española: Las sillerías de coro*, ed. cit., cap. XIV, «El mundo al revés», págs. 291 y ss. Por ejemplo, dos relieves de la sillería del coro de la catedral de Toledo que ilustran un tema que encontramos ya en una edición del siglo XIV del *Roman d'Alexandre*: el conejo que persigue, caza y da muerte al perro (ver figs. 274 y 274bis de la citada obra, pág. 292). La autora recuerda al respecto una frase de Covarrubias (*Emblemas Morales*. Madrid, 1612), «la liebre tras el galgo». Ver asimismo de la misma autora, «El conejo cazador del Jardín de las delicias del Bosco», art. cit.

152. I. Mateo Gómez y J. y M. Guillaud, *Jerónimo Bosco. El Jardín de las Delicias*, ed. cit., pág. 282.

153. *Ibidem*. La autora observa como nota curiosa que el poeta Rafael Alberti, en un poema que dedica al Bosco (ver más arriba), emplea una forma que recuerda la de los *disparates glosados*. En otro lugar (o.c., pág. 28) señala cómo "el mundo al revés" llega hasta nuestros días en el *Recurso al Método* de Alejo Capentier.

154. Cfr. J. Chevalier y A. Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, ed. cit., art. «Acróbata», pág. 47.

155. José M<sup>a</sup> Azcárate, «El extraño mundo del Bosco». *Trama*, n<sup>o</sup> 5. I. Mateo Gómez, *Temas profanos de la escultura gótica española: las sillerías de coro*, ed. cit., pág. 329 (pueden verse las figuras del acróbata en las misericordias de Plasencia y Toledo, fig. 31).

156. Cfr. J. Baltrusaitis, *Réveils et Prodiges*, ed. cit., pág. 295.

157. En el *Hausbusch* de Wofegg, realizado por el artista del *Hortus Sanitatis*. Cfr. J. Baltrusaitis, *Réveils et Prodiges*, ed. cit., pág. 295 (ver fig. 26).

158. Viena, 1561. Ver fig. 27 B en J. Baltruaitis, *Réveils et Prodiges*, ed. cit., pág. 296.

159. Cfr. Jean Delumeau, *El miedo en Occidente*. Ed. Taurus, Madrid, 1989, pág. 327.

160. Cfr. J. Delumeau, *id.*, pág. 347.

161. Gerson, *De distinctione verarum visionum a falsis*. Cfr. J. Delumeau, *id.*, pág. 348. Por su parte, Pierre Viret (*Le Monde à l'empire*) escribe: «A propósito de este mundo se me ha ocurrido que estoy ante un viejo edificio en ruinas, en el que la arena, el mortero y las piedras, así como pequeños fragmentos de muro, se van cayendo poco a poco, ¿Qué podemos esperar ya de semejante edificio, sino una ruina repentina, incluso a la hora en que menos se piense en ello?». Cit. en J. Delumeau, *op. cit.*, págs. 349-350.

162. *Feuille volante*, Bale, 1496. Cfr. J. Baltruaitis, *Réveils et Prodiges*, ed. cit., pág. 318 (ver fig. 9).

163. Ambroise Paré, *Monstruos y prodigios*. Edición de Ignacio Malaxecheverría. Ed. Siruela, Madrid, 1987, págs. 21 y 23.

164. Cit. en J. Delumeau, *op. cit.*, pág. 343.

165. Estos subtítulos no aparecen en la edición latina. Cfr. R. Wittkower, «*Maravillas de Oriente: estudio sobre la historia de los monstruos*». *Op. cit.*, pág. 286.

166. Cfr. J. Baltruaitis, *Réveils et Prodiges. Le gothique fantastique*, ed. cit., pág. 314.

167. Cfr. R. Wittkower, «*Maravillas de Oriente: estudio sobre la historia de los monstruos*». *Op. cit.*, pág. 286.

168. Cfr. R. Wittkower, *id.*, págs. 286-287.

169. Cfr. J. Burckhardt, *La cultura del Renacimiento en Italia*, ed. cit., VI, 4, pág. 406. Este autor refiere cómo la Madonna dell'Arbore en la catedral de Milán movió los ojos en 1515, según testigos presenciales.

170. R. Wittkower, «Maravillas de Oriente: estudio sobre la historia de los monstruos». *Op. cit.*, pág. 287. Sobre la favorable acogida del humanismo renacentista de estas creencias, cfr. J. Burckhardt, *op. cit.*, VI, 4, pág. 405.

171. Así, para Paracelso «Las sirenas, los gigantes y los enanos, los *zundeln* (nombre de un espíritu elemental) presagian y anuncian alguna cosa de nuevo [...]. Significan que una calamidad va a golpear a la humanidad [...]. Los *zudern* indican la desaparición próxima del país [...]. Los gigantes presagian su destrucción u otra gran desgracia; los enanos anuncian casi siempre una gran pobreza del pueblo; las sirenas, la desaparición de príncipes o de señores, sectarismo y desunión». W.E. Peuckert, *Paracelsus Werke*, T. III, Darmstadt, 1967, pág. 493. Cit. en Claude Lecouteux, *Les monstres dans la pensée médiévale européenne*. Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris, 1993, pág. 77.

172. Por ejemplo, nadie dudó en su día del significado del famoso monstruo nacido en Rávena en 1512. El propio Ambroise Paré describe el hecho del siguiente modo: «En la época en que el Papa Julio II suscitó tantas desgracias en Italia y guerreó contra el rey Luis XII (1512), seguida de una sangrienta batalla cerca de Rávena, poco tiempo después se vio nacer en la misma ciudad un monstruo con un cuerno en la cabeza, dos alas y una sola pata semejante a la de un ave de rapiña, un ojo en la articulación de la rodilla, y participando de las naturalezas de hombre y mujer». *Op. cit.*, pág. 24.

173. Marco Tulio Cicerón, *La adivinación*, ed. cit., LI, pág. 58.

174. Cfr. R. Wittkower, «Maravillas de Oriente: estudio sobre la historia de los monstruos». *Op. cit.*, pág. 288.

175. Cfr. J. Baltruaitis, *Réveils et Prodiges*, ed. cit., pág. 323.

176. Espiguemos de la obra de Jean Delumeau (*op. cit.*, pág. 307 y 333) algunos de los hechos más significativos: desde mediados del siglo XIV hasta la primera mitad del siglo XVIII, tres siglos durante los cuales las desgracias se cebaron con la población europea: grandes epidemias, la guerra interminable de los Cien Años, la amenaza turca, el Gran Cisma -«escándalo de los escándalos»-; «la decadencia moral del papado», especialmente con los escandalosos pontificados como los de Inocencio VIII (1484-1492); «la convicción difundida por todas partes de que la jerarquía eclesiástica se hundía cada vez más en la corrupción»; «la secesión protestante con todas sus secuelas -excomuniones recíprocas, matanzas y guerras»; todo lo cual provocaría, sobre todo a finales del siglo XV «un relanzamiento -duradero- de las obsesiones escatológicas».

177. Aunque muchos de ellos se negaron a dar fechas precisas -éstas llegaron a prohibirse en 1516 en el V Concilio de Letrán, hasta tal punto los predicadores abusaron de ellas-, no pocos estaban convencidos, como Egidio de Viterbo, que el fin era inminente e incluso que ya había comenzado a realizarse. Cfr. J. Delumeau, *id.*, pág. 334.

178. Citas tomadas de J. Delumeau, *id.*, pág. 335 y ss. En los referidos *Dichos de sobremesa* se lee que el Dr. Martin «desde hacía seis meses se había visto atormentado por sueños horribles y espantosos respecto al último día. Dijo que era posible que no estuviera lejos, y que ahí estaba la Escritura para hacérnoslo creer. Lo que le queda de tiempo al mundo, si se compara a los tiempos que ya han transcurrido, no es más ancho que una mano; es una pequeña manzana, la única que aún se sostiene débilmente en el árbol y que está a punto de caer».

179. Cfr. R. Roussat, *Livre de l'estat et mutation des temps prouvant par authoriter de l'Ecriture et par raisons astrologales la fin du monde estre prhchaine*. Lyon, 1550, pág. 86. Cit. en Delumeau, *op. cit.*, pág. 340.

180. En sentido amplio, explica Norman Cohn en su obra ya clásica sobre el fenómeno milenarista *En pos del milenio. Revolucionarios milenaristas y anarquistas místicos de la Edad Media*. Alianza Editorial, Madrid, 1985, 3ª ed., pág. 14), hoy se usa la palabra "milenarismo" como «un tipo particular de salvacionismo»; pero el significado original del concepto es más restringido y preciso: hace referencia a las palabras proféticas del Apocalipsis (20, 5-6), según las cuales después de su segunda venida Cristo establecerá con los justos un reino que durará mil años. El citado autor resume las características comunes a los diversos milenarismos desde los primeros siglos del cristianismo hasta finales de la Edad Media y comienzos de la Moderna. Para tales movimientos la salvación era un hecho colectivo y terrenal; inminente y total -en el sentido de que el nuevo mundo «no será una mera mejoría del presente sino la perfección»- y milagroso -por cuanto «debe realizarse por, o con, la ayuda de intervenciones sobrenaturales». O. c., págs. 14-15.

181. M. Eliade, *Mito y realidad*, ed. cit., pág. 92.

182. Cfr. Ramón Alba, *Del Anticristo*. Editora Nacional, Madrid, 1982, pág. 16.

183. R. Alba, *id.*, pág. 16.

184. Ver *supra*, III.3.1.

185. Alfonso M. di Nola, *Historia del diablo*. Ed. Edaf, Madrid, 1992, pág. 239.

186. Alfonso M. di Nola, *id.*, pág. 18.

187. Julio Caro Baroja, *Las formas complejas de la vida religiosa (Siglos XVI y XVII)*. Ed. Sarpe, Madrid, 1985, pág. 268.

188. J. Burckhardt, *op. cit.*, pág. 130.



## VII. EL MONSTRUO Y LA MÁSCARA

### VII.1. *La mirada ausente*

#### VII.1.1. Introducción.

Cada uno bien lo piense e bien lo crea,  
Que la figura de la muerte es muy fea.

- *Libro de los Exemplos* -

La cita está tomada del capítulo que lleva el título «Mortis imago multum est deformis». Aquí se refiere en la Historia de Antioquía la de «un sancto padre que después que por muchos días había rogado a Dios que le mostrase qué figura había la muerte, una vegada oyó una voz de home que le llamaba, é salió fuera de su cella, é vió una bestia que había cerpo de asno é las piernas de ciervo, é los pies de caballo, é la cara de león, é duas órdenes de dientes é un cuerno muy grande, é había la voz de homme; e entendiendo la significación, conoció que todas estas viles condiciones de la muerte que se pueden entender por esta bestia [...]»<sup>1</sup>.

¿Puede la muerte *mostrarse*? Sólo oblicua, figurativamente. Cuando la muerte se muestra lo hace como monstruosidad. Si la bestia, como vimos, es la imagen de lo posible, la bestia fantástica y monstruosa se convierte en último término en figura del más paradójico

de los posibles, el que cierra toda posibilidad. El portento presagia el futuro; el Anticristo anuncia el final de los tiempos. El portento y el Anticristo, amalgamados en una misma imagen, parecen decir más acerca del misterio del hombre que ninguna otra figura: Bestia híbrida, señala al porvenir y a su cancelación; "virtualiza" el presente sembrándolo de posibles y a la vez lo niega en el futuro como posibilidad. El monstruo bosquiano no alude sino a esta "realidad" corroída por el "gusano" del porvenir escatológico. El camino que le conduce hacia ella pasa necesariamente por lo imaginario. Lo imaginario fantástico introduce una cuña en la monolítica identidad de lo dado; y al hacerlo abre huecos o discontinuidades, problematiza los rígidos órdenes del ser. La fantasía va a descubrir la realidad en general y la realidad humana en particular por el lado de su esencial heterogeneidad, por la *grotesca* dimensión de su radical extrañeza. Por ello que nadie busque arquetipos en los monstruos bosquianos: aquéllos no son sino modos de establecer un orden, formas de restituir la imagen estable, racional, del mundo. Intentar hacer una especie de taxonomía de las criaturas fantásticas del Bosco resultaría por lo demás un esfuerzo inútil. Lo imaginario bosquiano no se deja clasificar; obedece sólo al principio de la "libre variación", otra forma de referirse a la metamorfosis que, cual licuadora de las formas "duras", convulsiona la identidad de los seres devolviéndolos al flujo originario y caótico (*demoníaco*) del que proceden. Es precisamente en el delirio de este juego de variaciones múltiples y caprichosas donde se dibuja la amenaza del más sarcástico de los "caprichos". En cierto sentido, decía Leopardi, la novedad es la «madre de la muerte». Y es la muerte, cósmica e individual, la que en los universos bosquianos sale a nuestro encuentro en los *novísimos* o postrimerías. Pero no parece posible ni siquiera vislumbrar la inaprehensible línea del horizonte de la muerte si antes no ha explotado el iris del pintor con la infinita variedad de lo existente.

La vida y la muerte: hermanas siamesas con un mismo corazón y una misma cabeza. Ver, aunque sólo sea por un instante, y *figurarse* de alguna manera la esencia monstruosa de algo semejante, es el privilegio de un artista visionario como el Bosco.

En el universo de amplios horizontes de nuestro pintor bulle una vida densa y violenta. Incluso la truculencia y la agitación de sus escenas infernales hablan de una fuerte intensidad de existencia. Sólo en un mundo tan vivo -vivo hasta el paroxismo de sus excesos de generación y podredumbre- puede plantearse el interrogante mortal, puede invocarse el nombre de la Esfinge monstruosa y devoradora. La vida, lo recóndito de su secreto, puede imaginarse con esa figura tan cara a Jerónimo Bosch, como una cápsula o envoltura de colores cálidos y brillantes cuya oscura oquedad deja entrever su falta de fundamento. Sólo en el «Infierno musical», en la figura del Hombre-árbol (en la figura de su propia existencia desnuda), este hueco parece mostrarse descarnadamente, obscenamente. Por eso, porque en la hondura de sí mismo carece de fundamento, el hombre -y esto se hace extensivo en el universo "mágico" y proteico del Bosco a todo lo existente- puede serlo todo. El hombre -la *persona*- puede interpretar los más diversos papeles porque en realidad no es sino una máscara. Veremos a lo largo de este capítulo la importancia decisiva de la óptica teatral en el Bosco, pues es en el teatro donde la magia de las transformaciones se muestra con mayor evidencia. Observador minucioso e implacable, el artista quiere sorprender el más fugaz destello de lo existente y perseguir la estela temporal de sus sucesivas manifestaciones: mas detrás de las apariencias siempre encuentra otras apariencias. Anda al acecho, cual cazador que se anticipa a los pasos de su presa, de realidades virtuales, de presencias inactuales o nonatas que se esconden a la mirada ordinaria pero que son entrevistas por el pintor visionario como amenazas latentes. No otra es la impresión dominante al contemplar una de sus tablas: *todo es posible*, incluidas las más

extravagantes e imposibles transformaciones. O también: *Nada es como parece*; lo que ahora presenta un semblante un instante después puede que cambie de aspecto y aun de reino, tornándose así la planta en animal y el animal en hombre, y a la inversa. Recordemos la máxima que seguramente haría suya el artista: ¿Por qué, en este universo voluble y *sin substancia* todo puede transformarse en todo? Respuesta: porque nada es, en realidad, nada. Tal parece ser el único punto de llegada en su carrera desesperada de apariencias en apariencias, cuando finalmente acaba por aparecer la desaparición misma. Tramoyista consumado, maestro del disfraz y de todas las formas ocultantes, el artista enmascara y desenmascara (aunque sólo para volver a poner otra máscara, pues sólo la Cazadora carece de máscara), ese carrusel de las metamorfosis que es la vida.

La *máscara* y su significado en la obra bosquiana, no otro será nuestro hilo conductor a lo largo de este capítulo, en el cual trataremos de estudiar algunas de las más importantes figuras del espacio visionario en el Bosco, al tiempo que nos servirá para articular y reordenar los temas que han aparecido hasta aquí. Y nada mejor para comenzar que hacerse cargo de esas dos imágenes emblemáticas del pensamiento figurativo del pintor. Hablamos, claro está, del buho o la lechuza y del árbol seco. Constituyen la obligada entrada a su visión del mundo, con tanta frecuencia aparecen en sus obras. No nos apartamos con ello un ápice del hilo de Ariadna que hemos adoptado para adentrarnos en el laberinto bosquiano; por el contrario, cogemos el hilo por uno de sus extremos. La lechuza, testigo fiel de todo lo que acontece en los universos bosquianos, evoca con sus grandes ojos negros la cuencas vacías de la máscara -y de la muerte-. Por su parte, el árbol-seco, posadero habitual del ave nocturna, ¿qué es sino la patentización de un hueco, una máscara vacía?

### VII.1.2. El árbol-seco y la lechuza

Rapaz nocturna, sigilosa y traicionera con su presa, el búho (o la lechuza), cuya figura melancólica suele presidir los universos bosquianos, se asocian generalmente, como ya dijimos, con las tinieblas y con los presagios de la muerte. De aquí derivan muchas de sus significaciones secundarias: pueden simbolizar a aquellos que prefieren la oscuridad a la luz, como los herejes o los judíos, que dieron muerte a quien estaba destinado a redimirnos de ella y prefirieron la noche de la antigua ley al nuevo día del Evangelio. Ave solitaria y «perezosa», ave melancólica y de «mal agüero» -«anuncio del llanto que ha de venir, presagio horrible de los mortales», escribía San Isidoro (*Etimologías*, Libro 12, cap. 7)-, es el animal de Saturno por excelencia. Como la lechuza de Minerva, simboliza también la sabiduría, pero trátase esta vez de un oscuro y oculto saber que, como el de los oráculos sibilinos, brota de las entrañas de la tierra: de ese saber insondable e incommunicable que le permite ser anuncio, presagio de las postrimerías del ser.

Si observamos los mundos imaginarios del pintor nos llama poderosamente la atención el movimiento febril de sus criaturas, llenas de vida y de un intenso dramatismo. Las propias figuras de los santos ermitaños, aunque aparentan quietud, revelan una enorme tensión y una lucha interna sin descanso. Tan sólo una figura parece estar verdaderamente inmóvil, fría y rígida como una estatua: la rapaz nocturna. Únicamente ella permanece en silencio en este mundo estruendoso, posada sobre su callado puesto de vigilancia. Desde aquí no hace nada, sólo mirar, mirar como solamente puede hacerlo lo que *no es más que una mirada*, una mirada indiferente, inhumana. En ésta se registra, como en las negras aguas de un pozo sin fondo, todo lo que acontece en los escenarios de la vida. Aquél afanoso movimiento, aquél drama interno: todo se relativiza cuando se ve reflejado en

aquellos ojos hondos y quietos, cuando se reconoce como reflejo, como máscara. En el recorrido que hicimos por las obras bosquianas nos topamos siempre con el búho o con la lechuza. Es la pupila del ojo-fuente de la vida en el «Paraíso terrenal» del *Jardín*; está presente también en ese espacio del deseo que es el panel central de dicho tríptico, donde vemos reflejadas en la gran laguna central las apariencias efímeras de las cosas. Es cómplice de *El prestidigitador*, quien lo lleva en su cesta, pero está aliado sobre todo con ese gran ilusionista y embaucador que es el diablo. En fin, mira amenazante al pájaro carpintero, representación del Salvador, en el *Hijo Pródigo*: después de todo, como dice el Jesús de las Pasiones: «he sido condenado a muerte por los búhos». Tal parece el desenlace fatal de la inquietud que el ave nocturna había sembrado con su silenciosa presencia en la aurora de la vida. Sin ella, sin su perturbadora amenaza, seguramente los paisajes bosquianos no tendrían esa densidad extraña y opresiva, casi onírica, que tanto nos desasosiega. Quizas nos intimida de este modo porque en realidad esta criatura de la noche no hace nada; únicamente pesa sobre la escena como una señal, como un augurio: como tal no apunta a una presencia sino a una ausencia.

El árbol-seco -posadero favorito del ave nocturna en la figuración bosquiana- es hueco y amarillo como la muerte. Pocas son las composiciones de nuestro pintor que no cuenten con él. En medio de una floresta a menudo lujuriente, se erige esta ruina vegetal. Ruina vegetal que se convierte en ruina humana con el Hombre-árbol, ¿la higuera seca que no ha dado el fruto de la fe en el Salvador? Acaso el hombre, llevado por su hambre insaciable de vida eterna, exige a la higuera que dé frutos durante todo el año, y como ve que no lo hace, la maldice. Como Jesús, quien

Por la mañana temprano, cuando volvía a la ciudad, sintió hambre. Vio una higuera junto al camino, se acercó a ella y, al no encontrar más que hojas, le dijo: -Que nunca más brote de ti fruto alguno. Y la higuera se secó en el acto (*Mateo*, 21, 18-19).

Tal vez sea esta higuera seca un pálido recuerdo que aquel árbol orgulloso que humilló Yavé:

Y sabrán todos los árboles del bosque  
que yo, el Señor,  
humillo al árbol elevado  
y exalto al árbol pequeño,  
hago secarse el árbol verde  
y reverdecer el árbol seco.  
Yo, el Señor, lo he dicho y lo haré (Ezequiel,  
17,24).

Posiblemente la leyenda del árbol seco arranque de estas fuentes bíblicas, y es probable que de aquí las tomase el Bosco para convertirla en una de las figuras más recurrentes y singulares de su galería de imágenes. No se descarta que conociera asimismo este motivo por los relatos de los viajeros medievales. Resulta significativo que sea ubicado en los extremos del mundo conocido o en tierras de infieles. Odorico lo ubica en la ciudad de Tauris, en una región de Persia: «Allí, según se narra, hay un árbol seco dentro de una mezquita, es decir en una iglesia sarracena»<sup>2</sup>. En algunos relatos se dice que este árbol reverdecerá cuando el infiel se convierta a la fe de Cristo<sup>3</sup>. A veces se representan dos árboles -como en el mapamundi de Andrea Bianco, de 1436- en el lugar donde supuestamente el ángel expulsó a Adán y Eva del Paraíso, al sur del Indo, cerca del Océano: el *arbor sicca* aparece junto a otro árbol sin nombre, ¿el árbol de la vida (Génesis, 2, 9), el árbol de la inmortalidad del cual, según la tradición, saldría la madera de la Cruz? Mas el árbol que preside las composiciones del Bosco no es éste; tampoco el árbol de la vida al que se refiere el Apocalipsis (22, 2), que se levantará en el centro de la Jerusalén Celeste y dará eternos frutos. En el corazón de una naturaleza exuberante y salvaje de vida impetuosa y promiscua, el árbol seco introduce un elemento de descomposición. Sus raíces inertes se enredan a veces en los viejos cimientos de ciudades en ruinas. No es el fulgor inextinguible de dios el que, como en la Jerusalén Celeste, se refleja en su exangüe corteza, sino la luz mortecina de

la inconstante luna. Una luz nocturna como la que baña el cuerpo cadavérico del Hombre-árbol, en el cual el Bosco ha hecho carne de su propia carne no el cuerpo glorioso del árbol de la inmortalidad, sino el cuerpo de la caducidad y la descomposición del árbol hueco, que en el «Infierno musical» no queda sino como leña para el fuego. Carne mortal, hendida como por un tajo de guadaña o de descomunal cuchillo (la guadaña de Saturno o ese cuchillo que presenta en su templada hoja la inicial de la muerte), ostenta imúdicamente su llaga. Alrededor el pintor despliega con despiadada sorna un mundo grotesco de diablejos y personajillos infernales, tal vez como un medio de olvidarse del peso insoportable de sí mismo alguien que ya no podía creer en ellos. El infierno es el propio artista. Quizás excavemos en vano en esta llaga buscando alguna noticia sobre la vida y la personalidad de un hombre que, mostrándose de esta guisa, se empeña en ocultarse. Dijimos una vez que la voluntad del artista por ventura no fuera en último término sino un deseo de desaparecer. ¿Afirma algo el Bosco? ¿Defiende algo el artista? Se han vertido ríos de tinta para tratar de responder a estas preguntas, pero tal vez sea lo más sincero reconocer que, como pintor, nada afirma ni nada defiende, «excepto -como escribe Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* sobre cierto tipo de hombre desarraigado- su exasperada voluntad de no-ser». En efecto,

No es una intimidad que se vierte, sino una llaga que se muestra, una herida que también es un adorno bárbaro, caprichoso y grotesco; una herida que se ríe de sí misma y que se engalana para ir de cacería.<sup>4</sup>

Pero también una presa que parece adornarse para llamar la atención de la lechuza cazadora. La rapaz nocturna nos clava su torva mirada en un dibujo de Berlín, *El campo que ve y oye* (fig. 1). Está posada sobre el borde del gran hueco de un árbol seco; alrededor aparecen siete grandes ojos como sembrados en la tierra; permanecen abiertos, nos miran. Desde el bosque dos enormes orejás escuchan. La tensión contenida del dibujo está expresada por la aparente coexistencia



pacífica de dos enemigos naturales, que aparecen juntos en la misma guarida del árbol: el astuto zorro y una especie de gallina que da la impresión de encararse con el zorro, el cual vuelve indiferente la cabeza, seguro quizás de que cuando llegue el momento su presa sucumbirá ante su irresistible instinto predador. ¿Otra imagen del mundo al revés?. Pero el verdadero mundo invertido aquí no es éste. El protagonismo del dibujo lo tiene la mirada (y el oído); ahora bien, no es el hombre quien escucha y mira sino el campo y el bosque; el hombre no es aquí el que acecha sino el acechado. El ave nocturna, que centra la composición, resume en este dibujo y en la obra toda del Bosco la intensidad de esta mirada ausente e inhumana que recae sobre todo lo que nace y muy especialmente sobre ese extraño ser que tiene conciencia de que va a morir. Es precisamente el frío distanciamiento de esta mirada, presentida como muda amenaza, lo que contribuye de manera decisiva a crear la atmósfera obsesiva de muchas de sus composiciones, y lo que hace que al contemplar algunas de ellas sintamos en la base del cuello una especie de escalofrío, como cuando nos invade el oscuro presentimiento de que alguien o algo nos observa por la espalda. Una sola sensación se le asemeja: cuando sentimos que nos miran las cuencas vacías de una máscara. Mirada silenciosa y estremecedora de un presagio que, sin ser *nada más que* hueco o vacío - y precisamente por ser *nada*, pues un presagio apunta siempre a un porvenir, esto es a un no-ser-, cuelga sobre el hombre como amenaza suspendida. El gallo o la gallina se pasea confiada en busca de comida que picotear, en otro dibujo atribuido al Bosco, *Zorro y gallo* (Rotterdam, Museo Boymans van Beuningen) (**fig. 72**), pero no sabe que el zorro lo espía escondido en su guarida y que puede saltar sobre él en cualquier momento. ¿Quiere ilustrar acaso con esta fábula la inconsciencia de la gran mayoría de los hombres, que viven a tal punto apegados a los requerimientos prácticos de la vida que ignoran por completo que, cuando menos se lo esperen, la muerte los sorprenderá

por la espalda? Acaso sólo aquel que, como Orfeo, ha descendido a los infiernos, llega a ser verdaderamente consciente de que en cualquier momento la rapaz nocturna puede levantar el vuelo y reclamar su alimento. Existe, finalmente, otro dibujo (*El agujero del mochuelo*, Rotterdam, Museo Boymans van Beuningen) (*fig. 73*), en el que el Bosco, por única vez, representa al ave levantando el vuelo. Junto a ella su nido, una oquedad en el árbol seco, y, en una rama horquillada de éste, un insecto que acaba de caer en la tela de la araña cazadora.

### VII.1.3. De la íntima erótica de las metamorfosis

Como es sabido, Miguel Ángel, en una famosa escultura de la Capilla Médici en Florencia, transformó a Leda, objeto de la aventura amorosa de un Júpiter metamorfoseado en cisne, en una alegoría de la Noche. Así la describe Edgar Wind en *Los misterios paganos del Renacimiento*:

En lugar del cisne, la *Noche* tiene un búho, curiosamente alojado bajo el ángulo de la rodilla, y ella descansa sobre una máscara y un ramo de amapolas, símbolos de la Muerte y del Sueño, los antiguos hermanos gemelos hijos de la Noche. Concebida como uno de los cuatro gigantescos *pleureurs*, ya no celebra a la muerte como el amor de un dios, sino que la llora como obra del Tiempo destructor, en la que ella se duele de su propio destino, como decía Miguel Ángel en una nota poética sobre la Noche y el Día que hay en la Capilla de los Médici.<sup>5</sup>

Atrás quedaron las idílicas concepciones neoplatónicas de la Academia florentina, que llegó a intercambiar las flechas del Amor y de la Muerte. Para el círculo de los Médici Eros y Tánatos venían a coincidir, si se entendía la Muerte como una forma de comunión con el dios a través del Amor, pues -como comenta el propio Lorenzo de Médici- «Quien estudie estos asuntos más de cerca, encontrará que el principio de la *vita amorosa* procede de la muerte, porque quienquiera que viva para el amor, muere primero para todo lo demás»<sup>6</sup>. Máxime si morir era amar y ser amado por un dios. Esto explicaría por qué los



73



72



74

romanos eligieron escenas amorosas de los dioses para decorar numerosos sarcófagos, como la de Leda y el Cisne, que inspiraría a Miguel Ángel un dibujo en 1529 para Alfonso d'Este del que sólo se conservan varias copias<sup>7</sup>. "Muerte dulce" que no es del todo extraña a la de los místicos cristianos que ansían disolverse en la unidad de Dios. Ahora bien, por muy idealizada que esta imagen esté en el Renacimiento neoplatónico, la muerte nunca llegó a perder del todo su doble faz. También exhibía su aspecto doloroso. El «abrazo final» conservó cierto "sabor agridulce" en la tradición órfica y platónica proclamada por Ficino. «El amor es llamado amargo por Plátón (*res amara*), y no sin razón -explica Ficino-, porque la muerte es inseparable del amor (*quia moritur quisquis amat*). Y también Orfeo llamó al Amor [...] *dulce amarum*, porque el amor es una muerte voluntaria. Como la muerte, es amargo, pero al ser voluntario, es dulce. *Moritur autem quisquis amat* [...]»<sup>8</sup>. Sin embargo, aunque Miguel Ángel se educó en el círculo de «los poetas órficos del *dulce amarum*», éste estaba demasiado provisto de "suavidad" para un "hijo de Saturno" cuya célebre *terribilità* le iba a llevar a atormentarse por su destino. Si volvemos a su colosal figura de la *Noche*, observamos que ésta se encuentra flanqueada por una lechuza y por una máscara sobre la que se apoya. Máscara, en latín *larva*, simbolizaba asimismo la muerte en su aspecto más siniestro de sombra o esqueleto. Significativamente, Ficino había traducido el «duende» de Platón (*Fedón*, 77e) como *larvae*, en el sentido de «máscaras», acaso recordando la antigua costumbre de cubrir el rostro de los muertos con una máscara<sup>9</sup>. Ripa, por su parte, en su *Iconología* (s.v. *Morte*), muestra «*le maschere della Morte*».

En una obra de la escuela del Bosco, la *Visión de Tundalo* (Madrid, Museo Lázaro Galdiano) (**fig. 74**), vemos al héroe irlandés -vestido cual burgués flamenco- sumido en un profundo sueño. Las imágenes de su onírica visión se desarrollan alrededor: entre las

escenas infernales, nos llama la atención la enorme máscara que ocupa casi toda la composición. De los agujeros de sus ojos salen sapos y culebras; las raíces de un árbol han prendido en su oreja derecha y el vegetal se erige hacia el cielo, desafiante; como consecuencia de ello la máscara sangra. Sobre la cabeza, una lechuza. No pretendemos con este ejemplo sino señalar una coincidencia, es difícil saber hasta qué punto significativa, con la citada obra de Miguel Ángel. Pero ni siquiera hace falta referirse a aquella obra -tal vez un poco afortunada copia de un original perdido, tal vez una obra de taller o, simplemente, de algún pintor de la escuela del Bosco-, para reconocer cierta afinidad "temperamental" entre los dos grandes maestros: un mismo temperamento artístico que hemos dado en llamar *saturnino* y que aproxima sus concepciones del tiempo, del amor y de la muerte. Tal afinidad no viene dada, desde luego, por una similar formación artística y cultural, ni tampoco por una semejanza de estilo, personales y singularísimos los de ambos, sino por una experiencia existencial común. Volveremos más tarde sobre la máscara y los "disfraces" de la muerte. Señalemos aquí que existe una "teoría" del amor y de la muerte en el Bosco que alcanza las dimensiones de una auténtica concepción "metafísica" del mundo; concepción que se encuentra plasmada no tanto en alegorías o simbolismos más o menos velados cuanto en la propia dinámica interna de sus paisajes naturales y humanos y de sus fantasmagorías. Sin llegar seguramente a conocerla -aunque sea cosa ésta que jamás sabremos-, rechaza la idea "dulce" del amor y de la muerte del neoplatonismo florentino. Su experiencia es trágica y fascinante; su orgía de muerte y destrucción tiene a menudo lugar en medio de una naturaleza pansexual en la que son posibles los más inverosímiles acoplamientos. Creación y destrucción, amor y muerte (deseo e impotencia, generación y corrupción, procreación y aniquilación en el *Jardín de las Delicias*), constituyen así unidas la savia cruel de la vida y su amargo flujo de las existencias sucesivas.

La mirada que el Bosco dirige al mundo no siempre se caracteriza por su brusquedad: ahí están las dulces campiñas brabantonas suavemente onduladas, sus frondosos bosquecillos entre apacibles prados, los lagos brumosos y los tranquilos ríos en la lejanía. Pero luego, al acercarse esta realidad al primer plano como por una lente telescópica deformante, se pierden los contornos familiares y seguros. De lo cotidiano emerge lo monstruoso; las formas se endurecen hasta reventar, o, por el contrario, se ablandan hasta adquirir una proteica versatilidad. La naturaleza bonancible y confortable para la mirada humana se llena de perfiles fríos y hostiles al hombre. Tan pronto nos encanta con su cara turgente y lisa como nos amenaza con formas puntiagudas, esqueléticas y espinosas. Tal es su mundo, *nuestro mundo* de todos los días que el pintor pone al revés y mira con otros ojos. Aquí todo es ya reversible; todo se trastoca y se cambia en todo; lo inanimado se anima y lo vivo se petrifica; los animales se comportan como hombres y los hombres como bestias; en fin, son las cosas las que parecen mirar y vigilar al hombre. Como un atento director de este orgiástico carnaval de la naturaleza, el Bosco asiste a esta metamorfosis universal para ahondar en su arcano, en esa alquimia de lo visible que sólo se puede dar a un pintor que, con el bisturí de la fantasía, descompone y combina libremente las formas dadas, hasta extraer de ellas su oculto horizonte virtual. Seríamos injustos con el Bosco si redujéramos su interés a las fuerzas destructivas del mundo. Junto a la Noche y a la Muerte, aparece siempre Eros: la fuerza erótica y generadora que se concreta en el insaciable apetito de formas de una naturaleza voluptuosa. Formas, eso sí, que muchas veces cristalizan antes de tiempo, que parecen nacer sin terminar de hacerse, como abortos monstruosos, formas siempre inconclusas e imperfectas que nunca alcanzan -como los deseos eróticos de los amantes del panel central del *Jardín de las Delicias*- su consumada realización. Y, no obstante, ¡cuánta admiración se advierte en el

cuidado minucioso que como extraordinario observador el pintor hace de cada detalle, de cada destello de luz del mágico calidoscopio de la vida! Vemos en el pintor de 's-Hertogenbosch una relación amorosa con el mundo visible, como si quisiese atemperar su pincel y su vida al suave ritmo de lo existente, y, al mismo tiempo, una relación polémica con dicho mundo que busca transformarlo y revisarlo para descubrir su "lógica" interna, denunciando la inconsistencia de su aparente solidez. Bajo sus ojos se suceden las formas, se deslizan desplazándose de un objeto a otro. El Bosco asiste a estas transiciones, trata de "acoplarlas" en asociaciones complejas, en enlaces problemáticos entre la roca y el vegetal, entre la planta y el animal, entre éste y el hombre, entre el hombre y sus objetos de uso. En un universo que parece un inmenso coto de caza en el que las criaturas procrean para después devorarse entre sí, el artista anda a la caza y captura del momento fugaz, intenta congelar el movimiento, trata de captar ese paréntesis o intervalo en el que una roca deja de ser roca para transformarse en excrecencia vegetal, o en el que en las turgencias de una montaña comienzan a prefigurarse unos rasgos humanos. ¿Cómo podría, pues, producirse este "corrimiento" del ser sin que de éste salieran formas monstruosas?

Por descontado que el "milagro" de las metamorfosis, fuerza motriz de la vida, no puede tener lugar a las claras. Necesita del espacio cerrado de una intimidad; necesita ocultarse lo que sólo puede darse como ocultación. Es de esperar que esa mirada ordinaria e "insistente" para la que no existe nada más que lo dado de una vez por todas en la transparencia de una presencia totalizante, se impacienta ante los paisajes bosquinos en los que se adivinan toda suerte de latencias y acciones en suspenso, de operativas e inquietantes ausencias y presencias vagas, apenas insinuadas. Como la paloma del prestidigitador necesita de la chistera para transformarse -para manifestarse-, así la magia bosquiana de las metamorfosis precisa de

la forma envolvente para ocultarse: no se puede dar sino envuelto en el misterio. A Eros, nacido de la Noche, se lo saludaba como «nacido del huevo» en los himnos órficos. Ficino lo comprende bien en su comentario al discurso de Aristófanes en el *Symposium*:

Éstas y muchas otras cosas dice Aristófanes de forma tal que se parecen a monstruos, detrás de los cuales, como tras un velo, se intentan esconder los misterios divinos [Porque los antiguos teólogos tenían la costumbre de proteger sus misterios sagrados y puros con vallas de metáforas (*figurarum umbraculis*) con el fin de impedir que fuesen descifrados por los profanos e impuros].<sup>10</sup>

Pero, ¿cómo puede mostrársenos el secreto de la materia viviente ávida de formas? Ya lo hemos dicho: como presagio, como monstruo. Pero hay también un modo de expresarlo poéticamente en el espacio: mediante esos objetos huecos, esas cápsulas envolventes que hemos visto, con Linfert, como una de las normas más características de la figuración bosquiana. Nadie como Gaston Bachelard ha evocado esos espacios de intimidad, cofres, armarios y toda clase de objetos que se abren (y se cierran) cual cajas de sorpresas. La íntima erótica que hemos sorprendido en el universo de las formas bosquiano comienza en esos nidos, en esas estructuras semiclausuradas en las que, como matrices imaginarias, se gestan los hijos del futuro. Miríadas de vidas nonatas bullen en los atadores más insospechados: grandes jarras horadadas improvisadas como viviendas de no se sabe qué tipo de seres, árboles huecos, panales, agujeros, cuevas y hendiduras en la roca, pozos abiertos en la superficie de la tierra, estructuras calcáreas minero-vegetales, huevos rotos, bayas huecas e incluso conchas y caparazones de moluscos e insectos; toda clase, en fin, de rincones y escondrijos. Estas formas esconden promesas... y amenazas; todas ellas se abren - pero en el Bosco no sin un estallido violento- a la sorpresa, a la novedad, a lo desconocido, cerrándose a lo obvio, a lo dado, a lo que agota el misterio. Como cofrecillos en los que nunca llegamos al fondo «¿Cómo explicar mejor la infinitud de la dimensión íntima?», se pregunta Bachelard, para quien habrá siempre más cosas en un cofre



cerrado que en un cofre abierto». Estamos de acuerdo con este fenomenólogo de la intimidad en que «El trabajo del secreto prosigue sin fin, del que oculta al ser que se oculta»<sup>11</sup>. Los "cofres" imaginarios del Bosco tienen todos un "doble fondo": lo que en cierto sentido también quiere decir que no se ven simplemente como objetos: como los armarios, dice Bachelard, «Tienen, como nosotros, por nosotros, para nosotros, una intimidad»; son, pues, una especie de «objetos-sujeto»<sup>12</sup>. De ahí ese sentimiento extraño que nos embarga a veces, cuando contemplamos una obra del Bosco, de sentirnos espiados, vigilados por esa vida sorda e inquietante que parece dispuesta a irrumpir en cualquier momento. El dibujo de Berlín antes citado (fig. 1), no puede ser más elocuente al respecto.

Pero existe un doble momento en esta «dialéctica de lo oculto y manifiesto». El primero es el de la amenaza suspendida: esos amagos hostilidad y agresividad que nos inquietan más que sus invenciones turbadoras y que contribuyen a crear esa atmósfera obsesiva de onírica irrealidad en la que nuevas promesas de vida y destrucción quedan siempre aplazadas, sin terminar nunca de manifestarse. Se asiste así, como escribe Bachelard, «a la más decisiva de las agresividades», «a la agresividad diferida, a la agresividad que espera». Nos encontramos luego un segundo momento, que en el Bosco coexiste con el primero, y que es el resultado del empuje interno del embrión sobre el "claustro materno". Las potencialidades de vida presionan desde dentro, se hinchan hasta deformar las paredes que lo envuelven, hasta exceder los límites que separan el ser del no-ser: «el ser prepara explosiones temporales del ser, torbellinos de ser. Las evasiones más dinámicas se efectúan a partir del ser comprimido»<sup>13</sup>. Las formas envolventes del Bosco, como las bayas que vemos en el *Jardín de las Delicias*, o el extraño fruto del *San Juan Bautista en meditación*, se hinchan y estallan, con la violencia de todo nacimiento, para «preparar una salida», la de las semillas que se escondían en su interior. Puede

sucedir, empero, que el nuevo ser se concrete antes de tiempo y tome la apariencia de un monstruo o engendro. Pues hay que decir que las criaturas que salen a resultas de esta eclosión, nunca agotan la reserva, el "doble fondo" que esconde la cripsálida. «Y como no surge todo entero, lo que sale contradice a lo que queda encerrado», escribe Bachelard; «la vida tiene tanta prisa que no toma siempre una forma designada»<sup>14</sup>. Animales insospechados y monstruos híbridos salen de las conchas y caracolas reproducidas en las gemas antiguas y que vuelven a hacer su aparición en la Edad Media fantástica, como podemos ver en las colecciones de rarezas y curiosidades recogidas por Jurgis Baltrusaitis: vemos, por ejemplo, cómo una cabeza humana con orejas de asno, barba de chivo y lengua viperina emerge de una caracora en una miniatura del siglo XIV<sup>15</sup>. Aunque por lo general, de estas conchas medievales no surgen -a diferencia de las antiguas- bellas diosas sino toda clase de figuras monstruosas, puede decirse que aquéllas conservan parte de su sentido original, que las relaciona con la fecundidad. Afrodita había nacido de una concha redonda, aunque según otras versiones la diosa del amor surgió de un huevo caído al Éufrates e incubado por una paloma; al mismo Eros se lo representa en algunas piedras preciosas saliendo de una «madriguera espiraloforme», junto con la liebre, un símbolo análogo, en actitud de jugar»<sup>16</sup>. Siempre, por tanto, en relación con el agua fecundante. Cuando el Bosco recurre a estos motivos aparece siempre el agua como el elemento principal, tal como vemos en el panel central del *Jardín de las Delicias*, donde unas valvas gigantes de mejillón, de claro significado sexual, esconden en su seno el acto amoroso de una pareja. Hay aquí, sin embargo, mucha locura en esa promiscuidad que ocultan las formas envolventes; de ahí que, mientras Boticelli sigue representando a Venus en todo su esplendor saliendo de la concha, en un grabado de Van der Heyden editado por Cock (Amberes, 1562) y que al parecer está inspirado en una composición muy similar de nuestro pintor, hoy

perdida, vemos una barca que es en realidad una valva de molusco abierta, con un tropel de juglares, borrachos y jugadores como tripulación. El mismo tema se desarrolla en el desaparecido *Concierto en el huevo* del Bosco, del que se conservan un esbozo (en el reverso de una *Tentación de San Antonio* en el Kupferstichkabinett de Berlín) y dos copias, una en Lille (Musée Wicar) y la otra en París (Colección R. Barny d'Auricourt), esta última más próxima en el tiempo y en el estilo al original<sup>17</sup>.

Hemos señalado repetidamente la importancia de estas formas ocultantes en la figuración bosquiana, de estas "conchas" convertidas en nidos y guaridas; de ellas no salen bellas diosas sino monstruos y diablos. Hay que reparar bien sin embargo en el componente fantástico esencial de estas criaturas y de esas "cripsálicas" en las que parecen gestarse hasta su maduración. Una erótica formal se apodera de las naturalezas bosquianas -y no hay que ser un psicoanalista experimentado para reconocer en ellas innumerables falos y vaginas-; una erótica fantástica que genera insólitas formas de vida en esas incubadoras de lo imaginario. Mas, ¿cómo expresar esta vida secreta que se está incoando, que en realidad todavía *no es*? ¿cómo, en definitiva, captar este movimiento o tiempo vital, el misterio de las metamorfosis? La fantasía tiene que entrar en acción para proteger y expresar este misterio. Por ello hace falta, antes que nada, romper la tiranía del pasado que ata la imaginación a un presente *dado*; de ahí que, como ya se ha sugerido, imaginar sea la acción profética por excelencia, que la imaginación esté orientada al porvenir más que a cualquier otra de las dimensiones temporales. Ahora bien; esos monstruos o prodigios del Bosco, muchas de sus disparatadas hibridaciones, ¿no son también un desesperado intento de completar los instantes en que las formas se transforman, una «suma fogosa de metamorfosis» que trata de dar el juego completo del ser? Se trata en el fondo de un deseo de trascender el tiempo, de alcanzar a Pan a

través de Proteo. Únicamente parece haber algo comparable al "apetito de formas" de la naturaleza: el deseo de in-finito del hombre... y su in-finita frustración. Una cosa al menos tienen en común el ser consciente y la "vida sorda": su insaciable apetito de formas, y sabemos ya con Bachelard que la voluntad y el deseo -al menos al nivel de la poética de lo imaginario- es el germen de las metamorfosis. Cambiar de formas, y la ciega voluntad de vivir todas las posibilidades -esa «hipertrofia del sueño de habitar todos los objetos huecos del mundo», que atribuye Bachelard al Bosco en la única referencia que hace al pintor-, de ponerse todas las máscaras y vivir todas las vidas cual actor consumado que representa todos los papeles, ¿no es en última instancia el objetivo del juego desbordante de la imaginación bosquiana? La imaginación desborda los límites de la tiránica presencia -«en nosotros y fuera de nosotros»-, los excede hacia otras posibilidades de ser. Por ello, escribía Bachelard en otro lugar,

La metamorfosis se convierte así en la función específica de la imaginación. La imaginación sólo comprende una forma si la transforma, si le dinamiza su porvenir, si la toma como una copa en el flujo de la causalidad formal [...].<sup>18</sup>

Podemos preguntarnos ahora si el hombre, tal como lo concibe el Bosco, está sujeto a una especie de ley de "autotrascendencia" abierta por la imaginación, si despunta sobre el horizonte del porvenir un principio de esperanza; si, merced a que su "órbita de acción" no está "fijada", posee -como proclamaba Pico en su famoso discurso *Sobre la dignidad del hombre*- la potestad de ser por su voluntad lo que él mismo elija ser, hasta llegar incluso a proclamarse dios sobre la tierra, espejo del universo. Pero ningún atisbo se halla en el Bosco de este optimismo humanista. Por el contrario, la mutabilidad del hombre es inseparable en nuestro pintor de su falibilidad; tras su vocación proteica aparece siempre el hombre lábil, aquel para el cual la libertad no es ya algo distinto de la necesidad. Sobre lo posible

se proyecta inexorablemente la sombra de la otra posibilidad, la que extingue todo horizonte de futuro. Si todo se puede transformar en todo es porque está cimentado sobre el fondo de su nihilidad ontológica; porque de la nada viene y a la nada va, y su ser efímero no parece sino una caprichosa transición, apenas un sueño entre dos nada. «Quien no puede atraer a Pan, en vano se acerca a Proteo», escribía Pico de la Mirándola en sus *Conclusiones órficas*<sup>19</sup>, para expresar que la unidad trascendente del todo se da en el cambio de cada una de las partes. En el Bosco también se percibe detrás de la diversidad una indudable unidad, pero ésta es la unidad del ser flotando sobre la nada, como el Hombre-árbol flota sobre la tenebrosa y gélida laguna infernal. El hombre bosquiano no tiene ninguna órbita definida, a no ser la órbita de Saturno que hace de la vida un camino hacia la muerte, tal es el tema del buhonero del *Hijo pródigo*, condenado a no tener ningún lugar fijo sobre la tierra.

Hemos hablado, en relación con la vertiginosa espiral de la metamorfosis, del deseo, de la *cupiditas* y de la creación de formas, del tiempo generador que nutre a los seres. Pero está también la zona sombría del ciclo de la vida, su aspecto *saturnino*, el del tiempo destructor. Aquellas vainas o capullos -envolturas dentro de las cuales se prduce el íntimo "milagro" de las metamorfosis- asumen también en el Bosco formas siniestras, cual máscaras en las que se adivinan las facciones de una calavera. La máscara de la muerte, tal parece esa gran roca que nos recordó el cráneo medio descompuesto de un toro, en el *San Jerónimo en meditación* de Gante (**fig. 52**). Bachelard, tan certero siempre y en especial en su sugestiva fenomenología de los espacios íntimos, parece sin embargo cultivar sólo los aspectos más "benéficos" de lo imaginario. No atiende, por tanto, a esa hostilidad latente a veces velada por maravillosas cubiertas o encantadores envoltorios, que no son en el Bosco seguros nidos de confianza en el mundo, sino guaridas, escondites de una

agresividad contenida y a menudo hostil. No tarda mucho nuestro pintor en disipar el ensueño de la seguridad del nido: por ejemplo, la burbuja que protege la íntima unión de los amantes de la amenaza dispersadora del mundo exterior, en el panel central del *Jardín de las Delicias*, que se desvanecerá a la postre cual pompa de jabón. Algo hay por otra parte en esas cápsulas que nos conmina; no es nada concreto: como «el molusco emana su concha», así "rezuman" de ellas crueles presagios, hostilidades veladas. Cuando estalla o se presiente el estallido de la vaina, no se esperan bellas formas sino monstruos o demonios. Y a pesar de ello algo extraño e intranquilizador halaga nuestra atención, hace que nos quedemos a esperar. Quedamos atrapados por la seducción de la sospecha, por la seducción del engaño que mantiene nuestras expectativas. En el fondo no somos distintos de ese público que contempla boquiabierto los vasos del juego de manos - ¿dónde está la bola?- con el que los sugestionan *El Prestidigitador*. La seducción del engaño, ¿no es la seducción del mal? Se adivina detrás de todo esto un ardil diabólico; después de todo, ya lo hemos insinuado, el diablo tiene la fama bien ganada de ser el más grande de todos los ilusionistas, el más hábil de los transformistas y actor consumado. Como a nuestros padres en el Paraíso terrenal, nos pica con la más humana de las tentaciones: la curiosidad. El mismo San Antonio es víctima, sobre todo, de esta genial asechanza. El diablo mantiene intacta nuestra capacidad de sorpresa para hacernos caer en la trampa; nos pone delante de la cara, cual si fuéramos toros de lidia, la seducción del engaño y nosotros embestimos con codicia. Mas este "capote" del diablo no nos deja ver lo que en realidad oculta: polvo en el aire, nada. Las ilusiones que habíamos albergado son como las palabras, que al final se las lleva el viento, y de ellas sólo queda la huella, los vestigios de la ausencia. El diablo bosquiano (véase la grotesca figura de Satán sentado en el bacín infernal con pico y ojos -negros como cuencas vacías- de lechuza cazadora, en el «Infierno

musical») no es sino esa máscara de histrión que se esconde detrás del espejo de Saturno. ¿Cuál es finalmente la única verdad que queda tras el juego de ilusionismo que es la vida? ¿La verdad de la mentira, la verdad del engaño (la "verdad del mal"): la verdad ausentada de sí misma que sólo aparece en su ocultación, la verdad de la mirada ausente de la lechuza? Los distintos instantes de los que se compone una vida no aparecen bajo esta perspectiva sino como los multicolores y llamativos disfraces que se pone la nada para burlarnos. Las huestes infernales invaden sus obras; tras la parodia y la sátira de las flaquezas humanas y cósmicas que se advierten en esta invasión parece resonar enfáticamente una palabra: Nada, la nada satánica como amenaza. El Bosco arranca violentamente a la tragicomedia de la vida todas sus máscaras; todas salvo una: la máscara grotesca de la muerte que, con la sonrisa petrificada del "humorista satánico", exhibe sus ojos vacíos. Quizás no haya ninguna otra metáfora visual, y -por una extraña sinestesia- auditivo, más impactante, más horrorosamente profunda sobre la vida que el «Infierno musical»: "mucho ruido y pocas nueces", tal podría ser el lema de este universo sin salida en el que el sonido de la vacua cornamusa nos ensordece para la música de los de los instrumentos antaño consagrados a Dios. No podemos menos de citar de nuevo la octava *Vigilia* de Bonaventura, para quien «La vida no es sino el capote con cascabeles que se ha puesto la nada para hacerlo sonar y al fin romperlo furiosamente».

Y, sin embargo, el Bosco no puede ocultar la profunda admiración que siente ante el esfuerzo heroico de esos Hércules cristianos que, como San Jerónimo, se resisten contra el mundo, o -lo que viene a ser lo mismo- contra el diablo, que los reclama como sus hijos, enarbolando desesperadamente la bandera de su filiación divina. En el *San Jerónimo en oración* de Gante veíamos como se arrojaba al suelo el sabio asceta, que cierra los ojos y se aferra al crucifijo como a un áncora de salvación en medio de una tierra procelosa: un caos de

objetos abigarrados se levanta frente a él sobre lo que parece una cueva o una hendidura abierta en el terreno; en lo alto, una especie de careta de piel semirroida recuerda el cráneo de un toro o un caballo en el que todavía vemos la cavidad del ojo ausente. Está coronado de espinas, tal vez como irónica alusión de las "fuerzas del mal" a Aquél que se hizo hombre para salvarnos de la muerte eterna. Detrás del león -en el que reconocimos las facciones de una calavera- la silenciosa ave rapaz espera pacientemente posada sobre el árbol-hueco. La concentración del santo contrasta con la heterogeneidad de este universo convulso en el que nada permanece idéntico a sí mismo. El calidoscopio de la vida asoma por la cuenca vacía de la máscara de la muerte.

## **VII.2. La perspectiva teatral en el Bosco**

### **VII.2.1. Teatro y artes plásticas**

La magia de las transformaciones se muestra con mayor evidencia en las manifestaciones teatrales. Por el juego escenográfico se "destapan" las máscaras habituales y los límites de la identidad se desdibujan, al propio tiempo que desaparecen las fronteras entre ficción y realidad.

Aparte de «la esencial teatralidad que señalamos como inseparable de todo arte» (del arte, escribe José Bergamín, en cuanto mundo autónomo «de ficción o figuración, poético, pictórico por el que el hombre proyecta, escenificándolo, teatralizándolo, su humana representación de un mundo»<sup>20</sup>), es conocida la tesis, sostenida ya por Émile Mâle y continuada en nuestros días sobre todo por Pierre Francastel, según la cual el desarrollo de los motivos y su



configuración en el espacio en las artes plásticas durante el siglo XV se debió, en gran parte, a la influencia de las representaciones dramáticas y los misterios. He aquí un ejemplo tomado de Mâle: En los Juicios Finales del siglo XV la Virgen y San Juan ya no aparecen arrodillados a ambos lados de Cristo Juez, como era tradicional, sino sentados. ¿Por qué? En el preámbulo del único misterio del Juicio Final que se conserva en lengua francesa, se puede leer: «debe haber en el teatro un sillón bien adornado para sentar a Nuestra Señora al lado de su hijo». La razón es muy sencilla: «Es claro que los benévolos actores que hacían el papel de la Virgen o el de San Juan no podían quedarse arrodillados durante las tres o cuatro horas que durara la representación. Los pintores imitaron lo que veían en el teatro, sin pensar que despojaban a la Virgen y a San Juan de su más emocionante cualidad»<sup>21</sup>. Aunque tales explicaciones, como observa Huizinga<sup>22</sup>, no han podido resistir en su generalidad a la crítica, sobre todo por lo que se refiere a la estrecha concepción de Mâle que hace del artista un simple «imaginero místico y conformista», hoy es obligado admitir -como ha demostrado Francastel- que la imaginación piadosa del siglo XV y del siguiente se inspira en buena medida no tanto en los textos sagrados cuanto en la tradición secular de los actos paralitúrgicos<sup>23</sup>. Existen por otra parte documentos que prueban que los artistas eran muchas veces quienes dirigían la fabricación y el adorno de los carros o "edificios" destinados a ser paseados a hombros de los costaleros de las cofradías<sup>24</sup>. Muchos de los accesorios materiales: «el palacio y la torre, el trono, el templo, la bandera, el arco y la puerta, la columna, la montaña, la gruta, el navío, el árbol, la fuente, el carro, el monstruo», están muchas veces tomados o inspirados de la figuración teatral. Ahora bien, para Francastel no se trata tanto de un simple préstamo cuanto de la participación en un mismo sistema simbólico; es más, trata de mostrar «cómo el desarrollo de la figuración plástica y la evolución del teatro constituyen

fenómenos inseparables, y que uno y otro van al unísono a lo largo de los siglos XV y XVI»<sup>25</sup>. Los ejemplos se pueden multiplicar, algunos tan evidentes como el uso de templete o edículos figurativos en las obras de los pintores italianos, pero también en el templo del *Matrimonio de la Virgen* del Maestro de Flemalle, en el Museo del Prado. Podría incluso argumentarse que el carro de heno del tríptico del Bosco con el mismo nombre representa, en cuanto soporte material y con independencia de su contenido simbólico particular, hasta cierto punto una "cosa vista": como el carro de la *Alegoría del Triunfo del duque de Urbino* (Florencia, Galleria degli Uffizi) o el de *El triunfo del amor* de Jacopo del Sellaio (Fiésole, Museo Bandini), acaso no se expliquen tanto por los textos poéticos (pensamos sobre todo en los *Triunfos* de Petrarca) cuanto por la representación plástica de aquellos carros, "edificios" o *núvolas* que se paseaban por las calles de las ciudades europeas en las fiestas y las procesiones.

Nuestra intención aquí, sin embargo, no es la de discutir estas cuestiones puntuales. La influencia del teatro en el Bosco es de un orden más profundo e integra distintos niveles de conocimiento y de realidad hasta erigirse en una concepción del mundo. Diversos autores han llamado la atención sobre la posible inspiración del pintor en el espectáculo de las representaciones dramáticas<sup>26</sup>, pero creemos que ninguno, excepto quizás Marcel Brion y Gauffreteau-Sévy, aunque sólo parcialmente, ha subrayado lo suficiente la honda vinculación del teatro con el sentido fundamental de la obra del Bosco. Como ya quedó dicho, la ciudad natal del Bosco no fue el lugar tranquilo y relativamente aislado que se nos suele presentar, sino un ajetreado centro de comercio y pequeña industria famoso por sus representaciones de los misterios. Como es sabido, las cofradías nacieron, amén de los fines de la plegaria, la asistencia a los enfermos y a los funerales y otras obras de caridad, para poner en escena estos dramas multitudinarios y complejos, estructurados en torno a dos grandes

ciclos temáticos: el primero comprendía la Encarnación de Jesucristo, al que se unió la fiesta de los Reyes, de modo que englobara toda la Navidad; el segundo era el de la Pasión y Resurrección del Señor, que venía representándose desde el siglo XIII con bastante asiduidad. No es difícil imaginar a todo el pueblo movilizado, afanado en levantar la aparatosa escenografía y la arquitectura efímera que solicita la celebración y para la que prestaban su colaboración toda clase de menestrales y artistas. Sabemos que la Cofradía de Nuestra Señora de 's-Hertogenbosch estaba encargada de organizar las procesiones y los conciertos espirituales, y que subvencionaba los espectáculos teatrales (por ejemplo, aquel *Juego de los pastores*, *Spel van den Scapherderkens* que se representó en la Capilla de Nuestra Señora en la catedral de San Juan con motivo de la fiesta mariana), y aunque no conste documentalmente, podemos presumir que tomaba también parte en ellos. Sea como fuere, lo cierto es que llegó a tener 's-Hertogenbosch en tiempos del Bosco hasta cinco cámaras de retórica que sí participaron activamente en el montaje de las representaciones dramáticas. Estas cámaras eran las de *Santa Catalina*, *Santa Bárbara* o *Jonge Laurieren*, *Moyses Doorn*, *Santa Agata* y, la más prestigiosa de todas ellas, incluso en las villas y ciudades vecinas, la de *La Pasión*<sup>27</sup>. Los espectáculos se organizaban a veces a modo de concursos o competiciones. Se planteaba un tema edificante, por ejemplo, el propuesto en Amberes en 1496: «¿Cuál es la obra más maravillosa realizada por Jesús para la salvación de la humanidad?», o el que se propone en Gante en 1539: «¿Qué es lo que consuela mayormente al hombre en el instante de morir?». Como respuesta a estas preguntas las cámaras o sociedades representaban misterios: en el multitudinario concurso de Amberes, por ejemplo, «seis grupos representaron la Pasión, cinco la Encarnación, dos la Caridad, etc.»<sup>28</sup>. El tema de estos concursos no siempre era religioso; a veces utilizaban como punto de partida proverbios populares, las llamadas *moralidades*. Es

fácil suponer, con Gauffreteau-Sévy, que «Multitudes inmensas asistían a ellos y, sin duda, las cámaras de retórica de 's-Hertogenbosch, igual que las de las villas vecinas, atraían a un numeroso público que se apretaba en la plaza del Mercado. Suponemos, efectivamente, que los espectáculos se celebraban en dicha plaza, ante el Ayuntamiento gótico, cerquísima de la casa de Hieronymus Bosch, mejor que delante de la catedral, pues ésta se hallaba en esa época rodeada de andamios y no disponía de un terreno descubierto bastante amplio, ya que la plaza actual estaba ocupada por un convento de beguinas»<sup>29</sup>. Por otra parte, está documentado que un tal Jan van Aken, casi con toda seguridad el abuelo del Bosco, pinta en 1431-32 «accesorios para las representaciones de Nuestra Señora»<sup>30</sup>. Es de suponer que el Bosco continuara esta tradición familiar, toda vez que fue miembro y pintor de esa Hermandad. Para Mario Bussagli, «Es bastante verosímil que el Bosco tuviese una parte no despreciable en la organización y sobre todo en la búsqueda de efectos impresionantes en estos espectáculos. Tal vez es suya la realización de aquel "carro" con las Tentaciones del Ermitaño que recogía el tema popularísimo de las Tentaciones de San Antonio y que tuvo un gran éxito según los documentos de la Cofradía»<sup>31</sup>. Como artista y cofrade resulta más que razonable pensar que el Bosco intervino asiduamente en el montaje de dichas exhibiciones populares, quizás junto con su amigo y también hermano de Nuestra Señora el arquitecto y grabador Allaert de Hameel. Sin duda nuestro pintor era un personaje polifacético, aunque quizás se exceda Delevoy al afirmar que «era a la vez pintor, ornamentador, actor, cantor, compositor de vitrales, y muy probablemente creador de máscaras y de disfraces»<sup>32</sup>. Marcel Brion por su parte llega a preguntarse si esa «mezcla de audacia, de tristeza, de pasión, de desesperación, de angustia, de inspiración cómica, de patético desamparo» que se revela en su obra, es fruto de la «personalidad compleja y múltiple de un hombre acostumbrado a representar numerosos

papeles»; si se debe a su maestría como actor «su sentido extraordinario de la mímica, su gusto por la puesta en escena»; en fin, si su «apasionada predilección por lo fantástico le ha llevado al teatro en el que se representa la farsa del mundo en cien actos diversos, como si el arte del pintor no le hubiera sido suficiente para realizar su extrañamiento (*dépaysement*) en lo ficticio»<sup>33</sup>. Brion sin embargo no desarrolla estas atinadas intuiciones ni saca de ellas las últimas consecuencias. En cualquier caso, de lo que no nos cabe ninguna duda es de que muchas de las obras del artista dejan traslucir un profundo conocimiento del mundo teatral. Conocimiento que no se manifiesta únicamente en la ornamentación de los trajes de los Reyes Magos en la *Epifanía* del Prado, o en los "insólitos" sombreros y los oropeles de los sayones que acompañan a Jesús camino del Calvario, todo lo cual -como escribe Gauffreteau-Sévy- «aparece fuera de la vida diaria y hecho para una representación»; o en ciertos motivos más o menos accesorios como el de la leyenda de la Verónica recogiendo en su lienzo la Santa Faz (*Cristo con la cruz de Gante*), que sólo aparece en el arte después de haberse introducido en los misterios, o el de la linterna en la escena que Pedro corta la oreja a Malco (reverso de las *Tentaciones de San Antonio* de Lisboa, accesorio que proviene de la linterna que llevaban tradicionalmente los actores en escena. Aparte de este tipo de pormenores, la "óptica teatral" se advierte asimismo en la composición de sus obras, en esos estrados dispuestos en diversos niveles de las *Tentaciones* de Lisboa, o en la concepción de obras como el *Carro de heno*, en las cuales «el conjunto aparece compuesto como si la escena sucediera en los tablados; la acción principal sobre uno más elevado, ante una tela de fondo bastante neutro, a fin de acentuar el relieve y el color de los personajes y, en primer plano, varios grupos accesorios, aislados en el primer término, indirectamente ligados a la acción, o dotados de un valor puramente decorativo o anecdótico [...]»<sup>34</sup>. Con todo, hay en su obra

una compenetración más íntima y profunda con una forma de pensar, con una concepción del mundo entretrejida según una perspectiva teatral.

#### VII.2.2. Sayones y comparsas

Si levantamos el telón sobre las *Tentaciones* de Lisboa, vemos la escena que se despliega en diversos planos sucesivos y, oculto tras el maderaje, al prestidigitador que, varita en mano y con sombrero de copa, dirige el «carnaval demoníaco» (Gaufretteau-Sévy). Es la imagen invertida del maestro de ceremonias que opera prodigios en la atmósfera densa e inquietante, se diría que expresionista, de *Las bodas de Caná*. Aquí Jesús bendice desde una posición marginal la escena, cuyo protagonismo recae en la pareja que celebra una boda popular, a la cual nosotros hemos sido invitados y a la que también asisten la lechuza y, asomándose por la celosía del jardín, la máscara de la muerte. No es la única ni la última vez que el Bosco -como escribe Bango Torviso y Fernando Marías- «otorga un carácter de actualidad al tema evangélico al enmascararlo en una escena de género, casi popular en su representación concreta»<sup>35</sup>. Como observan dichos autores, este carácter se refuerza por la presencia de espectadores dentro de los cuadros, desde la temprana *Epifanía* de Filadelfia a la madura del Prado.

Este mismo valor puede tener la proliferación de sayones, en muchedumbres vocingleras y hostiles, en sus escenas de la Pasión, como "extras" de películas o comparsas teatrales, que alcanzan en ocasiones casi una categoría protagonista que invierte el sentido tradicional de la iconografía: los sayones son los personajes principales del drama (los espectadores) y Cristo desaparece como personaje histórico.<sup>36</sup>

Tenemos, pues, al director de escena -el prestidigitador de las *Tentaciones* lisboetas, que en un mundo corrompido y procaz no puede identificarse sino con el diablo o con alguno de sus "hijos"-, y al verdadero protagonista del drama: la humanidad pecadora. Ésta se

multiplica en un ejército de "extras" o figurantes en el *Carro de heno*. Se trata posiblemente, como ha señalado Baldass, de la primera representación pictórica de la "masa humana" en cuanto tal. Ahora bien, las intenciones satíricas del Bosco deforman el rostro de estas gentes de siempre, desfigurándolas en caricaturas de sí mismas. Ya hablamos detenidamente de los sayones del ciclo bosquiano de la Pasión: como señalamos, no representan individuos sino tipos, formas genéricas de una humanidad animalizada, cual si no de hombres sino de canes rabiosos se tratara; máscaras, en realidad, de una representación dramática: la de la desintegración del hombre. Volveremos a referirnos a esta desintegración que reduce al ser humano a las ruinas de sí mismo, al profundizar en otra de las figuras estelares de la galería fantástica del Bosco: la grylla. Anotemos ahora tan sólo algunas puntualizaciones a las observaciones de Delevoy. Este autor se hace eco -aunque para cuestionarla- de la hipótesis según la cual la «expresión insistente» de bribones como los del *Cristo con la Cruz* de Gante «derivaría de las máscaras de cuero o de cartón llevadas por los figurantes en las procesiones, representaciones teatrales o fiestas de carnaval. La hipótesis se apoya en el hecho de que, en los archivos de Bois-le-Duc, Bosch es a menudo citado [?] como participante en los espectáculos de la Cofradía de Nuestra-Señora». Pues bien, para Delevoy «es difícil de admitir que el pintor haya recurrido a tal artificio. La máscara es una trampa sin misterio [...]. Llevada a la pintura, su gesto no encierra la humanidad de un verdadero rostro ordenado según una exigencia expresiva, intensificada por una deformación ávida de verdad»<sup>37</sup>. El Bosco no se conformó, desde luego, con copiar las máscaras, más o menos grotescas o demoníacas, con que los comparsas recorrían las calles de su ciudad natal, aunque cabe suponer que -por motivos internos a su visión del mundo- se sintiera fascinada por ellas. El mismo Felipe II, el más grande admirador del genial artista, queda

impresionado, y comenta en carta a sus hijas, en 1581:

Siento que vos y vuestro hermano no hayáis podido ver la procesión [del Corpus Domini] como se hace aquí [en Lisboa], y aunque hay algunos diablos semejantes a los cuadros del Bosco, que pienso lo habrían espantado.<sup>36</sup>

Mas quizás haya que pensar que lo que más le "espanta" al Bosco de estas máscaras y disfraces sea su "artificio" o su doblez: precisamente su *ser mascaradas*. La máscara es una "trampa", es cierto, pero una trampa que no carece de misterio. La expresividad no está reñida con su rictus petrificado, sobre todo cuando es este rictus el que quiere expresar. Asimilar al hombre a una careta es hacerle partícipe de su enigma. ¿Que dónde está el misterio? En las cuencas vacías de sus ojos. Las cabezas, planas, de los sayones del Cristo con la cruz de Gante son meras formas abstractas que flotan en la nada. Desde luego que «su gesto no encierra la humanidad de un verdadero rostro»; pero se trata justamente de eso: de señalar que estas máscaras son sólo gesto, expresado en un distanciamiento grotesco; que su verdad es su engaño, el engaño de un rostro simulado tras el cual no hay nada. La desesperada "avidez de verdad" del Bosco le lleva a poner al hombre ante sí mismo, ante el engaño del comparsa. Y esos hombres que se lanzan inconscientes al mundo para arrancarle un poco de heno, o que se abandonan en el lecho precario de las delicias del amor, o que dan rienda suelta a sus bajas pasiones al ensañarse con Jesús, ¿qué son sino máscaras, «una apariencia, un deseo, un apetito insaciable, pero vacío de toda substancia»? Ahora bien, ¿se distingue todavía en el Bosco algo detrás de esa apariencia, algo como el verdadero ser del hombre? Todo en el Bosco son figuras: podríamos decir, y estos comparsas, estos *figurantes* son, en cuanto actores, lo que hacen y hacen lo que son. Ser y parecer, realidad y fantasía se confunden en ese teatro del ensueño del deseo que es el *Jardín de las Delicias*; ser y hacer son lo mismo en ese tríptico de la avidez humana que es el *Carro de heno*. Ya lo vimos a propósito de este último: los



hombres se condenan no por lo que son (que no son *nada* en la visión desubstantivizadora del Bosco) sino por lo que hacen; se condenan por sus obras y por sus oficios, y por lo que *representan* (vemos al príncipe y a la alta dignidad eclesiástica, al tramposo y al buhonero, al campesino y al fraile, siguiendo todos al mismo carro, formando todos parte de una misma tragicomedia), y el sentido del infierno no es más que la condena a sufrir eternamente el propio hacer (el castigo correspondiente: el de la lujuria al lujurioso, el de la gula al comilón, el de la avaricia al avaro): después de todo el hacer de la vida, ¿no es el mismo que el hacer (des-hacer) de la muerte?

*Persona*, ya lo sabemos, viene de máscara. Atendiendo a su significado etimológico, no denota tanto a un individuo de la especie humana cuanto a un personaje dramático. El significado actual de la palabra deriva del cristianismo: cuando -sobre todo con San Agustín- se le reconoce al hombre un espacio de intimidad, una interioridad en la cual encuentra el rostro de Dios. Es como si en el Bosco se dieran cita las dos acepciones. Por una parte, contrasta violentamente la heroica concentración del anacoreta buscando a Dios en su interior, o el abismarse en sí mismo del melancólico solitario, con la inconsistencia de esa muchedumbre vocinglera que pulula por los cuadros del Bosco como endemoniada, como si una idea fija venida desde fuera se posesionara de ella, cual hilos que dirigen los miembros de los títeres. Y es que estas figuras planas que son los sayones del Bosco, estos personajillos inconsistentes, vistos desde la grotesca perspectiva del Bosco, son como los títeres de madera, o mejor aún, como esas marionetas huecas que no parecen estar nunca dentro de sí mismas: carecen de substancia; son sólo figuras, figurantes. Y como carecen de substancia pueden salir de una forma y entrar en otra, nunca idéntica a sí misma, siempre cambiada. Con los disfraces, se acumulan las confusiones: tal es finalmente el universo proteico de las *Tentaciones* de Lisboa en las que todo puede trastocarse en todo.

### VII.2.3. El gran teatro del mundo

Únicamente el melancólico -como Jacques, el personaje saturnino de *Como gustéis* de Shakespeare- «permanece en su cueva solitaria», escribe Kayser. Tal es la melancolía del que se ha asomado al fondo de la vida, del que ha visto el otro lado del espejo y sabe que

All the world's a stage,  
and all the men and women merely players..."

Pero tampoco el melancólico -el espectador que el Bosco introduce en sus cuadros- es ajeno a este reparto de papeles. Como dice Antonio en *El mercader de Venecia*:

No tengo al mundo más que por lo que es, Graciano:  
un teatro donde cada cual debe representar su papel,  
y el mío es bien triste.<sup>40</sup>

Seguramente al Bosco no le era desconocida la metáfora del mundo como un gran teatro, ya que había sido uno de los tópicos literarios más utilizados en la Edad Media y lo continuó siendo en el Barroco. Desde Platón (*Leyes*, I, 644d-e: «el hombre es un juguete animado que los dioses fabricaron, ya sea por divertirse, ya porque les haya movido un propósito serio»; o en *Filebo* 50b donde se nos habla de la «tragedia y comedia de la vida») hasta Horacio, quien compara al hombre con un títere (*Sátiras*, II, VII, 82), y Séneca (*Epístola*, LXXX, 7); de San Pablo (*I Corintios*, IV, 9) hasta San Agustín (*Enarratio in psalmum CXXXVII*, 15), y de éste a Juan de Salisbury (*Policraticus*, I) o el propio Eckhart; en fin, desde Lutero a Calderón o Gracián, la vida como un escenario se había convertido en un lugar común, quizás porque no exista una figura mejor del existir humano en el mundo. En el siglo XVI la vida como «un *theatrum mundi* donde los hombres son actores, la Fortuna director de escena y el cielo espectador» se había convertido en un giro retórico tan habitual que Cervantes se ríe de él por boca de Sancho (*Don Quijote*, 2ª parte, cap. XII)<sup>41</sup>. Podría pensarse que tras el viejo giro retórico de la vida como un escenario

se esconde la consabida tendencia moral cristiana de fondo platónico: una variación del tema de la vanidad del mundo y de la liviandad de todo lo mundano. Por supuesto que en el Bosco resuena esta concepción que estuvo en la base de toda una época. Sin embargo, se produce en al obra del genial artista un desplazamiento de lo didáctico o moralizador a lo grotesco, desde el momento en que Dios, cada vez más alejado de los hombres, «ya no es -en palabras de Wolfgang Kayser- quien escribió los papeles de los seres humanos y mueve los muñecos, sino un *id* inaprehensible, carente de sentido»; la denuncia de la vanidad de todo lo que existe ya no despeja el camino a una supra-realidad trascendente, portadora del sentido, sino a «la absurdidad no sólo del actuar humano sino también, y en primer término, del sufrimiento»<sup>42</sup>. El sufrimiento por el sufrimiento, habíamos reconocido anteriormente, es el infierno bosquiano: el infierno de la desesperación abismal. La soledad de este sufrimiento encontrará su encarnación suprema en la figura del Salvador de la muerte eterna que va a consumir su muerte, en la figura del Varón de Dolores de las Pasiones bosquianas. La vida es también máscara, simulacro, mortal reflejo (el lienzo con el rostro impregnado en sangre de Jesús que nos muestra figura apócrifa de la Verónica, en el *Cristo con la cruz de Gante*, no parece indicarnos otra cosa), pero ¿reflejo de qué? El universo bosquiano forma parte de esos universos "manieristas" preñados -como dice Jesús González Requena en un brillante ensayo<sup>43</sup>- «de máscaras, espejos y ambiguas representaciones teatrales, imitando todos ellos la vida, pero donde la vida es también imitación, reflejo, teatralidad». ¿Dónde está la copia y dónde el original? ¿Y si la vida no es sino «una teatralidad múltiple de límites indefinidos»? A este respecto González Requena recoge la famosa pregunta de Segismundo en *La vida es sueño*:

-¿Tan semejante es la copia  
al original, que hay duda  
en saber si es ella propia?

¿Pues si es así y ha de verse  
desvanecida entre sombras...?

Y en la absurda gratuidad de nuestro actuar -que sólo acaba con la única interpretación verdaderamente nuestra-, ¿puede hablarse realmente de un *sujeto*? ¿Actúo o me actúan? ¿Somos dueños de nuestros papeles o, por el contrario, éstos se adueñan de nosotros, como los actos de imponen a los actores que los realizan? Como dice Enrique Gil Calvo, «Los actos que nos imponen al convivir se nos van produciendo como actos *suelto*s, inconexos y discontinuos entre sí. Y el problema reside en cómo *sujetar* esos actos *suelto*s, articulándolos coherentemente. ¿Desde qué instancia se pueden sujetar los actos *suelto*s: qué Sujeto dispone del Poder de lograrlo?»<sup>44</sup>. Ahora bien, cuando la Providencia divina ha entrado en crisis, si ya es insegura una respuesta teológica a este interrogante -Dios no puede ser ya esa instancia trascendente que "sujete" nuestros actos, y todavía no han despuntado por el horizonte de la historia la Razón moderna, el Individuo, el Estado, el Contrato o el Consenso social-, entonces no nos queda más que la ruptura de la continuidad de la identidad personal, esa discontinuidad que es sintomática del "endemoniamiento" de la existencia en el sentido de Kierkegaard al que antes aludimos. Perdida la "sujeción" de un sujeto, carentes los hombres de *substancia*, ¿en qué se convierten sino en *accidentes* en un sentido que se aproxima al gramatical, pues sólo indican si el sujeto gramatical es el ~~que~~ habla, aquel a quien habla o aquel a quien se habla, esto es "*primera persona*", "*segunda persona*", "*tercera persona*"? Por otra parte, «Soy yo» o «Me soy»? ¿«Me soy» o «Me son»? Fernando Pessoa, el poeta del desasosiego que juega también de este modo con la transitividad o intransitividad de los verbos, tiene que concluir que «Cada uno de nosotros es varios, es muchos, es una prolijidad de sí mismos [...]. En la vasta colonia de nuestro ser hay gente de muchas especies, pensando y sintiendo de manera diferente»<sup>45</sup>. El poeta (el

artista) sufre esa esquizofrenia del sujeto propia del espíritu melancólico, del espectador que, como el Bosco, se sienta ante la vida como ante un escenario: el teatro que manifiesta el mundo y, al manifestarlo, hace verlo en su carácter transitorio y cambiante; el espectador que percibe al actor en sus distintos papeles, a ese actor que como la existencia de cualquier hombre se resuelve en una serie temporal de vidas inestables e inconexas, pero que también hace de sí mismo un espectáculo y se descubre como un escenario vacío - imaginémoslo circular como Pessoa-, en el que yo «soy el centro que no existe en esto sino mediante una geometría del abismo; soy la nada en torno a la cual gira este movimiento, sin que ese centro exista sino porque todo círculo lo tiene»<sup>46</sup>. Trescientos años antes, ese otro poeta de la melancolía que fue Francisco de Quevedo escribía en los dos tercetos de un célebre soneto:

Ayer se fue; mañana no ha llegado;  
hoy se está yendo sin parar un punto;  
soy un fue, y un será, y un es cansado.

En el hoy y mañana y ayer, junto  
pañales y mortaja, y he quedado  
presentes sucesiones de difunto.<sup>47</sup>

Discontinuidad del tiempo: multiplicidad del yo; vida horadada por la muerte. Dice en otro lugar el autor de *Los sueños*:

¡Dichoso yo, que fuera de este abismo,  
vivo, me soy sepulcro de mí mismo!<sup>48</sup>

Tal es el movimiento de las vidas sucesivas, el vértigo de la espiral de las metamorfosis en el cual nada permanece igual, todo parece desvanecerse. Dice el autor de los heterónimos:

Todo se me evapora. Mi vida entera, mis recuerdos,  
mi imaginación y lo que contiene, mi personalidad,  
todo se me escapa. Continuamente siento que he sido  
otro, que he sentido otro, que he pensado otro.  
Aquello a lo que asisto es un espectáculo con otro  
escenario. Y aquello a lo que asisto soy yo.<sup>49</sup>

Mas luego viene la desesperada pregunta:

Dios mío, Dios mío, ¿a quién asisto? ¿Cuántos soy?  
¿Quién soy yo? ¿Qué es este intervalo que hay entre  
mí y mí?

Al colocar un testigo -el espectador en la típica actitud del

saturnino- en muchas de sus composiciones, el Bosco introduce en su obra este sentido del espectáculo: el espectáculo de un mundo y de un hombre en continuo proceso de desintegración y creación de formas insospechadas, un mundo y un hombre sometido a la cruel vorágine de las transformaciones. Pero también el Bosco se acecha a sí mismo: también él es «la escena viva por la que pasan varios actores representando varias piezas» (Pessoa). Son tantas las vidas de un hombre como sus vicios y sus pecados. Sobre la cabeza del Hombre-árbol (ese «abismo vivo» que es también «sepulcro de sí mismo») se dispone una especie de bandeja gigantesca a modo de escenario por la que desfilan los actores: cómicos diablos y damas encopetadas (cuyo atuendo no es menos artificial y teatral que sus gestos) llevan de la mano al alma desnuda, girando, cual carrusel demoníaco, en torno a la gran cornamusa central. No existe otro centro que éste: un aparatoso pellejo de aire cuya vacuidad contradice continuamente nuestro afán insaciable de ser siempre uno y el mismo en todas las cosas y en todos nuestros actos. La identidad del Bosco, representada seguramente aquí por la figura del Hombre-árbol en el centro sin centro del «Infierno musical», entre el arpa, el laúd y el órgano de manivela, seguramente sólo se reconozca como mezcla del sonido de todos los intrusmentos.

Mi alma -escribe Pessoa- es una orquesta oculta; no sé qué instrumentos tañe o rechina, cuerdas y harpas, tímboles y tambores, dentro de mí. Sólo me conozco como sinfonía.<sup>50</sup>

La unidad irreconciliable de mis distintas personalidades, pero al mismo tiempo la voluntad de ser uno mismo y el otro, el sujeto y el objeto, el que ve y el que es visto; la unidad del hombre con el mundo y del hombre con Dios. Este deseo in-finito, este ansia de infinito, que sólo puede transformarse en tensión que crece a medida que nos hacemos conscientes de nuestros límites, ¿no responde a la vocación esencial del artista o del escritor de transformarse en todas las criaturas, de ser todas las cosas? ¿A qué extraña fuerza dominante y profunda

obedece ese juego de las máscaras y los disfraces que observamos como una obsesión en el Bosco? Gauffreteau-Sévy apunta directamente al corazón del asunto:

La mayoría de los personajes del Bosco van enmascarados, máscaras del erotismo, de la angustia, del odio, de la idiotez; máscaras innumerables de las creaciones fantásticas elaboradas por su imaginación, máscaras del diablo, hechas de ilusión, de mentira, de suavidad tanto como de fealdad. La máscara no sólo transforma el rostro, sino todo el cuerpo, y el pintor parece presa de un vértigo de metamorfosis. Es el comediante que quiere representar todos los papeles y entrar en contacto con todas las formas de vida, animal, vegetal y mineral. Metamorfosis infinitas, que dejan entrever los múltiples meandros de un mundo secreto y que marcan la obra de atrayente misterio.<sup>51</sup>

Pero hay también mucho aquí del anhelo faústico, del deseo luciferino de suplantar a Dios, de convertirse en Dios. La condena por esta arrogancia suprema acaso la exprese el Bosco al reservarse un lugar en el «Infierno musical». Pues, ¿no ha sucumbido el artista a esa tentación, al crear universos proteicos como los de las *Tentaciones* de Lisboa donde todas las transformaciones son posibles? El mago de la chistera orchestra este «carnaval demoníaco». El anacoreta aguanta, se agarra a la cruz para no ser arrastrado por este irresistible caudal de vida multiforme cuya dispersión amenaza su propia integridad personal. Su mayor tentación, ya lo dijimos: la curiosidad, una forma de la avidez de dominio que trata de apropiarse de las cosas. Parece a punto de estallar, de fragmentarse -como la grylla que tiene en frente y lo mira con malévola insistencia- en los muchos hombres que lleva dentro. Pero el eremita se resiste por el momento, trata de sojuzgar sus diferentes personalidades, tantas como sus debilidades, precisamente aquellas que le incitan a pecar; se esfuerza desesperadamente en mandarlas, en vencerlas delatándolas como falsas máscaras -meros espejos que multiplican las imágenes- que ocultan la verdadera identidad: la unidad consigo mismo en y con Dios.

Mas en el Bosco la resolución de la multiplicidad en una unidad superior es una aspiración que parece muy lejos de cumplirse.

Únicamente cabe una unidad en el mundo del Bosco: la que impone el elevado horizonte de un mismo y único escenario. La dispersa variedad del universo es unificada en la mirada del pintor por esa suerte de vuelo "místico" que es la perspectiva aérea, auténtica innovación bosquiana que sólo encuentra verdadero parangón, desde el punto de vista del distanciamiento grotesco que expresa, siglos más tarde con Grandville. Bosch nos descubre la inusitada dimensión de un mundo visto desde arriba (pero sin que esta perspectiva realzada señale una dirección privilegiada o una salida trascendente del escenario del mundo), como contemplado desde lo alto de un campanario, lo que hace que se acentúe la insignificancia, la gratuita vacuidad de las figurillas, que desde aquí aparecen en su multiplicidad y movilidad esenciales. Por el contrario, las figuras del primer plano se nos presentan a veces según una perspectiva de a ras del suelo, desde un punto focal muy bajo. El resultado es el de una hábil realización que sabe combinar y cambiar sucesivamente (temporalmente) los diversos planos, pero que conserva, como escribe Cinotti, «el gusto por el tapiz y una distribución de escenario teatral con la boca de escena en la parte inferior para los episodios secundarios, primer plano destinado a parar la atención, telón lanzado al fondo para dar la nota de ambiente». Y, con todo, no es éste el teatro de la escena cúbica, ni se limita a ser meramente descriptivo o narrativo -pese a que con frecuencia está compuesto a modo de viñetas-; es un carnaval trágico que sale a la calle y se dispone alrededor del espectador -ese centro que sólo existe en la «geometría del abismo», el vórtice en torno al cual gira el torbellino de la metamorfosis o el juego de las máscaras, entre la fiesta y la crueldad.

#### **VII.2.4. La mano amputada y el dado de la fortuna**

Las manifestaciones teatrales -con las cuales seguramente, como



hemos visto, estaba familiarizado el Bosco- no pueden entenderse al margen del sentimiento festivo. Lo festivo y lo cómico, especialmente lo cómico de la cultura popular, está presente casi siempre en el mundo bosquiano, a menudo sazonado con una mezcla inextricable de sal gorda y fino humor. La máscara aporta también un componente esencial al sentimiento festivo; en este sentido expresa, según Mijail Bajtin, el aspecto «más complejo y lleno de sentido de la cultura popular».

La máscara expresa la alegría de las sucesiones y reencarnaciones, la alegre relatividad y la negación de la identidad y del sentido único, la negación de la estúpida autoidentificación y coincidencia consigo mismo; la máscara es una expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de la ridiculización, de los sobrenombres; la máscara encarna el principio del juego de la vida [...].<sup>52</sup>

Bajtin se apresura a distinguir la máscara del «grotesco popular», que «cubre la naturaleza inagotable de la vida y sus múltiples rostros», de la máscara del «grotesco romántico» (que «suele disimular un vacío horroroso, la "nada"»). Pero quizás semejante contraposición resulte harto arbitraria y artificial, toda vez que no refleja bien el peculiar estado de ánimo de la época a la que el autor dedica su estudio sobre la cultura popular: las últimas décadas de la Edad Media y los comienzos de la Moderna. No se puede afirmar, sin más, que en unos momentos críticos en los que media Europa espera, por la acumulación de malos presagios, el inminente fin del mundo, el «grotesco popular» exprese «el instante en que la luz sucede a la oscuridad, la mañana a la noche y la primavera al invierno»<sup>53</sup>. Podría decirse que Bajtin es a la cultura popular lo que Bachelard a la estética de lo imaginario: éste refleja cierto "optimismo imaginario", aquél un evidente optimismo cultural; para ambas las contradicciones se resuelven, en última instancia, en una unidad superior. Esquema dialéctico que en el excelente ensayo del autor ruso responde quizás a una metodología fuertemente ideologizada. Para el Bajtin lo "inferior" material y corporal «es siempre un comienzo»; es en la

«inmersión en lo inferior productivo, donde se efectúa precisamente la concepción y el renacimiento, donde todo crece profusamente»<sup>54</sup>. Aunque nuestro afán no es aquí en absoluto polémico, y no podemos menos de admitir como imprescindible el primer estudio serio sobre la cultura cómica popular, conviene, sin embargo, hacer algunas precisiones que nos parecen oportunas. Ante todo, creemos haber mostrado que el "nihilismo" o la "concepción nihilista" de la vida" no es un invento romántico ni explicable únicamente desde la perspectiva de la crisis de valores contemporánea. La obra del Bosco, que tenemos como un personal indicador de la sensibilidad de una época, expresa una verdadera conmoción: la angustia ante la pérdida de un mundo, que en nuestro pintor se hace agudizada conciencia del aislamiento y el desamparo del hombre que, entre la rebelión y la trágica aceptación, se encuentra frente a la brevedad de su existencia. Tal sentimiento sólo podía generar posturas tan extremas como encontradas, de violenta renuncia tanto como de frenética entrega a los goces del mundo. En cualquier caso, lo terrible no adquiere simplemente en la cultura popular un cariz alegre y festivo. Se hace fiesta, sí, pero fiesta cruel cuyo sabor agridulce despoja de frivolidad a la tragicomedia de la vida.

No es difícil imaginarse al «pintor Jeroen» contemplando con fruicción el desfile de demonios y criaturas grotescas intercalado en la procesión y las celebraciones de 's-Hertogenbosch, organizadas por la cofradía a la que pertenecía el artista. El juego de las máscaras sale a la calle. El pueblo entero participa en las representaciones de los misterios y en las procesiones con ese espíritu tan propio de la época que oscilaba entre el desenfreno burlesco y socarrón y la gatzmoñería. Las coreografías fantásticas e infernales de las diabladas no pueden menos de producir admiración y espanto a estas gentes fácilmente impresionables; que sin tan pronto se horrorizan ante los motivos terroríficos y diabólicos como dan en chancearse de ellos.

Danza al compás de la danza de los esqueletos o para celebrar la batalla de Doña Cuaresma con Don Carnal. La ciudad entera se ha convertido en un ir y venir de narices de cuero, vestidos pintados y máscaras de piel de ternera o de carnero. La ciudad -como cualquier otra ciudad europea del siglo XV-XVI- ha cambiado su perfil habitual. Arquitecturas efímeras de arcos triunfales se levantan sobre las encrucijadas principales; calles entoldadas exhiben estandartes, doseles y tapices, como todavía hoy pueden verse en Toledo el día del Corpus Christi; paños de Flandes y cestas con flores engalan las ventanas. La noche no parece sino una prolongación del día en estas ciudades de fechas señaladas, de tal modo los hachones de cera y las fogatas iluminan las casas. Podemos incluso imanimarnos a los bufones y los juglares entreteniendo a la muchedumbre espectante y vocinglera que, congregada en torno a una hoguera, observa boquiabierta cómo se ensamblan los últimos estrados del escenario. Podemos, en fin, imaginarnos esto y mucho más, y quizás compusiéramos en la fantasía escenas no muy distintas de las que vivieron las gentes de aquellos tiempos, pero seguramente nos resulte mucho más difícil comprender -hombres como somos del siglo XX con una tendencia a lo monocorde y unidimensional- aquella mezcla de sentimientos ambivalentes: de beatería y de guasa irreverente, de solemnidad y de lúdico y cruel desenfreno, manifestaciones únicas de la cultura popular difícilmente analizables, las mismas que criticaría Erasmo -que había estudiado en su juventud en la ciudad natal del Bosco-, ridiculizándolas indirectamente en su *Exorcismus sive Spectrum*, uno de los *Colloquia Familiaria*<sup>55</sup>.

También en las obras del Bosco encontramos esa vena cómica y popular no exenta de socarronería. En ellas hallamos plenamente expresadas esa deformidad humana que, según Bajtin<sup>56</sup>, es un rasgo esencial de lo grotesco popular. No se busca con ello, sin embargo, una sátira meramente negativa, exagerando «lo que no debe ser», como

demasiadas veces se ha afirmado; pero tampoco podemos estar de acuerdo con el autor ruso en que esa exageración deformada del grotesco popular exprese siempre, al menos por lo que respecta al Bosco, el «hiperbolismo positivo» y «la fuerza regeneradora» que él descubre en Rabelais y en el grotesco tardomedieval. Mas que de una toma de postura, en el sentido de lo negativo o lo positivo, la óptica deformante del Bosco refleja un distanciamiento, ese *distanciamiento grotesco* al que antes apuntamos y que se impone al que ha visto la vida como un teatro de títeres gobernado por fuerzas tan extrañas como absurdas; en otras palabras, como un juego, «es decir -escribe Antonin Artaud en *El teatro y su doble-*, una gratuidad inmediata que provoca actos inútiles y sin provecho»<sup>57</sup>; que provoca también actos tan gratuitamente absurdos y necesarios como la muerte.

En el escenario de la vida los hombres juegan sus papeles; aunque quizás sea mejor decir: la vida *se juega*, en un juego que resiste todo análisis o interpretación racional, que no se puede reducir a una función lógica ni moral: no coincide en efecto con lo verdadero ni con lo bueno. Se juega, y nada más. No responde, pues, a ningún por qué ni a ninguna finalidad. Como la vida misma la actividad lúdica es superflua, gratuita: es algo -dice Huizinga en *Homo ludens-* *superabundante*. Negar el juego es como negar nuestra existencia. Como escribe Huizinga, «No es posible ignorar el juego. Casi todo lo abstracto se puede negar: derecho, belleza, verdad, bondad, espíritu, Dios. Lo serio se puede negar; el juego, no»<sup>58</sup>. Comparar la vida con un teatro equivale simbólicamente a ver la vida como juego, pero como un juego en el que los participantes se juegan la vida. Y es que, al igual que la vida, la actividad lúdica es un «estar encerrado en sí mismo». En efecto, «Se juega dentro de determinados límites de tiempo y de espacio. Agota su curso y su sentido dentro de sí mismo»; como nuestra existencia, el juego «comienza y, en determinado momento, ya se acabó. Terminó el juego.

Mientras se juega hay movimiento, un ir y venir, un cambio, una seriación, enlace y desenlace»<sup>59</sup>. Lo importante no es el ganar o perder sino el jugar mismo, aunque la fatal terminación de esta actividad ya es una forma de perder. Para cada uno de nosotros hay un momento en que se pone el telón y la representación llega a su fin. Conviene por otra parte, si queremos comprender mejor la asociación esencial del juego con nuestro hacer vital -y de modo particular con el artístico-, liberar el concepto de juego de la significación puramente subjetiva que tiene en la estética y la antropología modernas; es lo que Gadamer se propone al concebir el ser de la obra de arte como juego. «El sujeto del juego -debemos reconocer con Gadamer- no son los jugadores, sino que a través de ellos el juego simplemente accede a su manifestación». De la misma manera «El "sujeto" de la experiencia del arte, lo que permanece y queda constante, no es la subjetividad del que experimenta sino la obra de arte misma»<sup>60</sup>. En el juego es el propio movimiento del juego el que prima y no la conciencia del jugador. La actividad lúdica en cuanto tal aparece como un «puro automanifestarse» que no posee fundamento o sustrato alguno. En efecto, como dice Gadamer,

El movimiento del juego como tal carece en realidad de sustrato. Es el juego el que se juega o desarrolla; no se retiene aquí ningún sujeto que sea el que juegue. Es juego la pura realización del movimiento.

En este sentido hablamos, por ejemplo, del juego de luces o colores, «donde ni siquiera queremos decir que haya un determinado color que en parte invada a otro, sino que nos referimos meramente al proceso o aspecto unitario en el que aparece una cambiante multiplicidad de colores», una especie de «movimiento de vaivén que no está fijado a ningún objeto en el cual tuviera su final»<sup>61</sup>

El juego puede convertirse así en gran metáfora de la vida, no sólo porque asocia las nociones de totalidad (totalidad de un espacio cerrado que se desarrolla desde dentro), espontaneidad o libertad y

regla o necesidad, sino también porque es lucha, azar, simulacro y, sobre todo, incertidumbre, aventura, riesgo. Todo «*jugar es un ser jugado*»; de ahí que, como dice Gadamer, «El juego mismo es un riesgo para el jugador. Sólo se puede jugar con posibilidades serias. Y esto significa evidentemente que uno entra en ellas hasta el punto de que ellas le superen a uno e incluso pueden llegar a imponérsele. La fascinación que ejerce el juego sobre el jugador estriba precisamente en este riesgo»<sup>62</sup>. Éste es el riesgo del «si se podrá», «si saldrá» o «si volverá a salir». El juego de la vida conlleva siempre por ende la posibilidad del error, pero sobre todo la angustia ante la pura posibilidad, y, en última instancia, comporta siempre un peligro absoluto. En el «Infierno musical» veíamos en el llamado grupo de los jugadores, en el extremo inferior izquierdo de la tabla, diversas clases de juegos de azar. La violencia, inseparable de la ciega Fortuna, ha roto los tableros y se ha apoderado del juego y de los jugadores. El índice de la mano amputada del Logos sostiene un dado en precario equilibrio (**fig. 2**): después de todo, en el infierno, la suerte está echada.

Ahora bien, aunque el juego no tiene objetivo o intención extraña al juego mismo, todo jugar humano se realiza siempre jugando a algo; es decir, imaginándose o figurándose. Como dice Gadamer, «jugar es siempre ya un representar» (la *a-lusión* del naípe; el niño que juega a *representar* o *simular* la conducta de los mayores); pero «Toda representación es por su posibilidad representación para alguien. La referencia a esta posibilidad es lo peculiar del carácter lúdico del arte». De este modo Gadamer compara la obra de arte con la representación teatral: ambas requieren de un modo esencial al espectador. La referencia al teatro no es casual: efectivamente, en alemán la palabra "juego", *das Spiel*, está asociada semánticamente con el teatro, pues *Spiel* es también una pieza teatral que no se "interpreta" sino que «se juega» (*es wird gespielt*) por los jugadores

(*Spieler*)<sup>63</sup>.

También la representación dramática es un juego - explica Gadamer-, es decir, tiene esa estructura del juego consistente en ser un mundo cerrado en sí mismo. Pero el drama cultural o profano, aunque lo que representa sea un mundo *completamente* cerrado en sí mismo, está como abierto hacia el lado del espectador.<sup>64</sup>

Los actores (también los comediantes o *figurantes* de la vida, como hemos visto en el caso del Bosco, auténticas *figuras* en el sentido etimológico de esta palabra que remite a un hacer: *son* lo que hacen) no son más que lo que ellos representan. Su ser como actores se agota en su representación, igual que el ser de la obra de arte, en tanto que juego, no se puede separar de la representación (figuración): «tiene su ser en el representarse», como observa Gadamer). Ahora bien, aunque físicamente no haya nadie para contemplar el espectáculo, este juego escénico se representa siempre para alguien: para un espectador, ideal o real, que es quien ocupa realmente el lugar del jugador. El espectáculo por tanto exige un espectador; la obra de arte como objeto estético está concebida en función de una mirada, de un oído. La obra del Bosco, en cuanto obra de arte, no es en este sentido una excepción. Pero en la obra bosquiana la complicidad de una mirada se hace más profunda y queda implicada en la trama interna del cuadro: un cuadro dentro de un cuadro aparece ante nuestros ojos cuando el artista introduce un espectador, el personaje melancólico que, sin participar activamente en ella, es testigo de la tragicomedia de la vida. Tal vez piense este contemplador taciturno en lo mucho de cruel "broma" que hay en el juego gratuito de la vida; quizás vaya más lejos, sumido en no se sabe qué abismos insondables, en la dirección carente de dirección de ese misterio incommunicable que es el juego de vaivén entre la vida y la muerte, aquel enigmático -pues la naturaleza y la vida gustan de enigmas, había dicho Heráclito el Oscuro- acontecimiento del ser que tan bien comprendieron los primeros griegos: de ahí que entre éstos

el juego -tal la tragedia y los ritos dionisiacos-, en cuanto aparta los ojos de la existencia ordinaria, perteneciera a la esfera de lo festivo y, por ende, de lo sagrado<sup>65</sup>.

Como en la fiesta, *se juega porque se juega*, sin que el juego se justifique por una finalidad distinta del juego mismo. Analizar por lo demás la experiencia festiva nos llevaría demasiado lejos, suponiendo, claro está, que esto fuera posible<sup>66</sup>. Señalemos únicamente dos notas que emparentan el talante festivo con lo que hemos llamado experiencia visionaria. En primer lugar, hay que destacar el elemento orgiástico de la vivencia festiva, en el sentido de que toda fiesta que sea vivida como tal supone un exceso, un desbordamiento de los límites que empieza ya, incluso en sus más pálidas y desritualizadas manifestaciones, con acostarse tarde o hacerlo a deshoras, con comer y beber más de la cuenta y con otros tipos de excesos, sin economizar gastos. Se produce así una ruptura, un cambio de nivel, simbolizado por los elementos de la paraliturgia propios de cada celebración, que parece sacudir y despertar a la vida anegada en la experiencia cotidiana. La fiesta, que tuvo durante mucho tiempo un carácter ritual, es trasgresora y, como tal, va asociada con frecuencia a la violencia: como escribe René Girard, «se inscribe en el marco más amplio de una desaparición general de las diferencias»; como en las antiguas saturnales romanas, «las jerarquías familiares y sociales están temporalmente suprimidas o invertidas»: «Los niños ya no obedecen a sus padres, ni los criados a sus amos, ni los vasallos a sus señores. El tema de la diferencia abolida o invertida reaparece en el acompañamiento estético de la fiesta, en la mezcla de colores discordantes, en el recurso al disfraz, en la presencia de los locos con sus ropas abigarradas y su perpetua dispersión. En el transcurso de la fiesta las uniones contra natura y los imprevistos encuentros son provisionalmente tolerados y etimulados»<sup>67</sup>. La ilusión y la magia de la fiesta tiene por otra parte el sorprendente efecto de trastocar



y virtualizar el tiempo, de sacudir las rutinas y las convenciones diarias que pesan sobre nuestras vidas como una losa. Antonin Artaud llama la atención sobre el vínculo íntimo que enlaza el teatro -no el teatro psicológico e intelectualista de la escena cúbica sino el «de las fiestas y las multitudes»- con la peste, tan delirante y contagiosa como la fiesta misma:

La peste toma imágenes dormidas, un desorden latente, y las activa de pronto transformándolas en los gestos más extremos; y el teatro toma también gestos y los lleva a su paroxismo. Como la peste, rehace la cadena entre la virtualidad de lo posible y lo que ya existe en la naturaleza materializada.<sup>66</sup>

Es propio de la enfermedad, desde luego, relativizar las cosas, romper la dura costra que nos impone el presente dado y la monótona repetición y reaseveración de lo mismo. Y cuando esta enfermedad hiere al hombre mortalmente -las heridas que exhiben en la pierna el vagabundo del *Hijo pródigo*, el extraño personaje semidesnudo de la *Epifanía* y, por supuesto, el Hombre-árbol son muy similares y han recordado a algún autor las señales de la peste- entonces ya todo es posible ante la perspectiva del fatal desenlace. Las formas presumiblemente fijas y estables en las que reposaba nuestra imaginación y se confortaba nuestro entendimiento se descubren ahora tan precarias como inconstantes y cambiantes. La "rebelión virtual" de las imágenes que encontramos en la figuración bosquiana dan prueba de ello. Como la fiesta (como la "peste"), la fantasía, fustigada y fatigada hasta el delirio, asume este poder metamórfico y "caotizador", en la medida en que desbordan los límites de las palabras y los sentimientos que sostienen nuestra habitual imagen del mundo.

La realidad -por ese sentimiento festivo, teatral del mundo en el que, no lo olvidemos, la fantasía es un componente esencial- aparece "transfigurada" o "desfigurada", pero nunca idéntica a sí misma. La vestimenta, el disfraz, es uno de los elementos que no

pueden faltar en la fiesta y que contribuyen decisivamente a que el mundo ordinario cambie de aspecto. Nunca se insistirá demasiado en la importancia y la enorme sugestión del traje y de la moda en la vida de las gentes. Desde siempre los poderosos han utilizado y utilizan el deslumbramiento experimentado por la multitud ante las ricas galas para mostrar su diferencia y superioridad. «Para vestirse a la moda uno se arruinaba, no solamente un ciudadano sino también un estado», nos recuerda Francastel, quien aporta como dato que la afirmación del papel del traje constituía una de las significaciones de numerosas obras del *Quattrocento*<sup>69</sup>. Por cierto que los personajes públicos y relevantes de todas las épocas no hacían su aparición de cualquier manera ni en cualquier momento, ni el pueblo esperaba que así fuese, sino que ello iba acompañado de una actitud teatral y ceremoniosa, y asociado por lo general a lo festivo (las fiestas fastuosas que se hacían en honor de un gran personaje o por la llegada o partida de los príncipes). Pero lo que a nosotros nos interesa es la relación del talante festivo con el teatro y, más concretamente, con la óptica teatral en el Bosco; por lo que no podemos dejar de mencionar esas «artes visionarias menores» -en expresión de Aldous Huxley<sup>70</sup>- como la de los sastres y la de los diseñadores de joyas para la escena. Si el Bosco llegó a ser escenógrafo, decorador o incluso si llegó a representar algún papel en las representaciones dramáticas que organizaba la Hermandad de Nuestra Señora, es algo que nunca sabremos con certeza; pero de lo que no parece haber ninguna duda -como han insistido diversos autores, entre ellos Gauffreteau-Sévy- es de que la ornamentación de los trajes para el teatro ha influido considerablemente en el artista. Fantásticos adornos y oropeles componen, con terciopelos, brocados y satenes, los más insólitos atuendos para engalanar a los Reyes Magos de la *Epifanía* del Prado. Vemos en este echar mano al traje de escena un recurso a la fantasía como manifestación esencial de esa discontinuidad con respecto al

tiempo ordinario que implica la experiencia festiva. Como apunta Joaquín Yarza Luaces citando descripciones de la época, «Hay aquí todo un mundo de la imaginación traducido en formas efímeras, cuyo sentido sería aún más claro al ver a los caballeros que justan vestidos de una forma absolutamente caprichosa [...], "con unos paramientos de argentería dorada, con una cortapisa de armiños muy ricas, e un plumón e diademas de mariposas"»<sup>71</sup>. Mas si dijéramos que en el Bosco sólo los hombres y, en particular, los personajes regios y papeles se adornarn con pomposos y llamativos trajes, nos equivocariámos. La sastrería fantástica de nuestro pintor alcanza a todas las criaturas: como observa Gauffreteau-Sévy, «Tintas armoniosas, lentejuelas de oro, bandas de seda, maravillosos cascos de perladas antenas transfiguran los sapos, ratas y animales rampantes y los más feroces insectos»<sup>72</sup>.

Pero, ¿qué persigue el Bosco con este juego de magia y hechicería que es la puesta en escena, con esta apoteosis de lo efímero y lo caprichoso? Poner acaso nuevas máscaras a las máscaras de la vida; disociar las apariencias estabilizadoras de las cosas para mostrarlas como espejismos, superponiendo nuevas apariencias: juego de espejos en el que la imagen que más oculta es la que más expresa. ¿No son también los monstruos bosquianos máscaras o disfraces que muestran velando? El secreto que persigue el Bosco, que busca sorprender en cada manifestación efímera de las cosas, nunca se manifiesta a las claras, ya lo hemos dicho; en realidad, no puede manifestarse de ningún modo: únicamente se da como ilusión que oculta lo que desearía revelar; sólo puede expresarse por medio del disfraz: indirectamente, disimuladamente. Sólo a través de los ojos huecos de la máscara al maestro de la ilusión y del disimulo le llegan los destellos del secreto codiciado, del enigma (enigma mortal, como el juego de adivinanzas de la Esfinge) de la tragicomedia de la vida. El pintor, como fabricante genial de disfraces grotescos y monstruosos, acaba siendo un intérprete privilegiado de este juego *a-lusivo* -si se

nos permite la redundancia- expresado en su particular pandemonium carnavalesco. «Todo sentimiento poderoso produce en nosotros la idea del vacío», decía Artaud<sup>73</sup>. La oscuridad de la figura -y no esa «especie de lleno en el pensamiento» del «lenguaje claro que impide el vacío»- trata de hacerse cargo de las resonancias poéticas de las pareces del vacío, de la máscara y del hueco de la máscara. Escribe Artaud, como si tuviera ante sí una de las obras alucinantes del Bosco:

Las pesadillas de la pintura flamenca nos sorprenden por la yuxtaposición del mundo verdadero con elementos que son sólo una caricatura de este mundo; nos muestran esos aspectos que se nos aparecen en sueños. Las fuentes de esa pintura son esos estados de semivela que producen gestos fallidos y lapsos verbales: junto a un niño olvidado ponen un pez lira en el aire, junto a un embrión humano que nada en cascadas subterráneas un ejército que avanza contra una temible fortaleza. Junto a la incertidumbre soñada la marcha de la certidumbre y más allá de una subterránea luz amarilla el resplandor anaranjado de un gran sol otoñal a punto de ocultarse.<sup>74</sup>

Mas no sólo se perciben esos vacíos que rompen la continuidad y la seguridad del día en el crepúsculo del duermevela o en la noche profunda del sueño; también en la lucidez extrema del "vigilante" saturnino. "Se crea" el vacío en la caricatura, pero también en la descomposición de este mundo; en la esfera de Saturno tanto como en la parodia y la sátira inmisericorde en la que nuestro pintor sobresale como un maestro. La sagaz mirada del artista que es capaz de ver (como sólo lo puede ver la mirada visionaria) el pre-sagio, permanece siempre atenta para sorprender estos huecos, estas discontinuidades (que el Bosco representa bajo la categoría de lo demoníaco) en el curso normal de la existencia: los sorprende en los intersticios de los seres, en esos intervalos que abren un paréntesis, un espacio muerto o de transición entre una forma y otra, que como violentos coletazos sacuden el juego de las metamorfosis, en esas criaturas embrionarias que no acaban de gestarse o en aquellas otras que viven el paroxismo de su decrepitud; pero los sorprende también

en el caos perturbador (*diabólico*), en el ciego azar, en el fortuito y cruel juego de la vida: en la impotencia, en el fracaso y en la muerte, en todo aquello que representa el complejo de Saturno, bajo cuyo signo el Bosco ha puesto nuestra existencia desfundamentada y grotesca, tal como nos *indica* (con el dedo índice que sostiene el dado de la vida) la mano amputada del Logos. Se percibe aquí incluso una extraña belleza, acaso «la verdadera belleza» porque, como escribe Artaud, «nunca nos hiere directamente».

El sol poniente es hermoso por todo lo que nos hace perder.<sup>75</sup>

#### VII.2.5. El cuerpo y la muerte salen a escena

El sentimiento festivo que hemos encontrado implícito en el juego de las máscaras no ignora ni rehuye el lado terrible de la vida, sino que lo reconoce y aun lo afirma. Puede hablarse incluso de cierta fascinación por lo macabro de una sociedad -la de la Europa de los siglos XV y XVI- que celebra sin mojigatería alguna la fiesta de la muerte. Vasari fue testigo de un carnaval organizado en 1551 por Piero di Cosimo donde se exhiben, según una imagen muy conocida para nosotros que evoca el carro del Padre Tiempo y su cortejo, las mascaradas de la muerte:

En un carro enorme, tirado por búfalos, todo negro, sembrado de osamentas y de cruces blancas, se transportaba a una Muerte de gran tamaño, con la guadaña en la mano rodeada de tumbas cerradas. En cada estación donde el cortejo se detenía para cantar, las tumbas se abrían y se veía salir de ellas a personajes cubiertos de una tela oscura, sobre la cual estaban pintadas todas las partes del esqueleto, en blanco sobre fondo negro [...]. Después aparecía de lejos máscaras de muerte, armadas de antorchas cuyo resplandor pálido era no menos horrible y espantoso de ver [...].<sup>76</sup>

Danzas macabras, bailes de esqueletos, mascaradas demoníacas. Resulta difícil describir la horrible delectación suscitada por estos fantasmas de la angustia y el miedo, por estos demonios de la carne

y la muerte. Imágenes espantosas que no hacen sino conjurar, por la imposición de una forma, de un semblante, de una máscara, el terror paralizante de la absoluta aniquilación, la abominación del no ser, de la nada. En un tiempo de despertar de las conciencias para sí mismas no deja de ser significativo que dos de los temas más recurrentes de la literatura y la iconografía de la época sean el cuerpo y la muerte. Perdida la fuerza del orden teocrático medieval en el que el hombre reconocía su propio rostro en el espejo eterno de Dios, comienza a constituirse la imagen de un yo que luego la razón moderna erigirá en nuevo centro. Pero antes de que esto ocurra, antes de que la razón moderna establezca otro orden eterno, va a haber un momento en que la incipiente conquista de la conciencia de sí va a situarse en los márgenes, en esos bordes que precisamente definen lo corporal como un espacio fluctuante entre la integración y la desintegración. El cuerpo aparece, en esta primera reflexión que se tiene de él, envuelto en un sudario. Reflejado en el espejo macabro, a menudo deformante, el cuerpo se convierte en espectáculo. Todo es susceptible de esta puesta en escena, desde los castigos y ejecuciones públicas en la plaza de la ciudad, a la que asistía complaciente la multitud ávida de emociones fuertes (puede verse un amplio catálogo de ellas en las pinturas del Bosco), a los "teatros de anatomía" donde el público contemplaba cadáveres diseccionados y que tanto inspirarían a los artistas, sin olvidar el frecuente espectáculo de los flagelantes y los autoinmolados. Tal «cuerpo del horror» -por emplear una expresión de Duvignaud- no podía menos de seducir a la imaginación de los artistas, que inventan -como el Bosco- insólitas imágenes del cuerpo fragmentado, jugando con su infinita capacidad de metamorfosis. La individualidad entra en un proceso de disolución; los cuerpos se contagian, se confunden unos con otros. Antes de que el Renacimiento se complazca de nuevo en el cuerpo clásico, maduro, encerrado en sí mismo y -como dice Bajtin- «depurado de las escorias del nacimiento

y el desarrollo», la forma humana se convierte en el modelo de «lo incompleto» e imperfecto, y no es extraño verla confundida, como en el Bosco o en Brueghel el Viejo, con los animales, los vegetales y los objetos. Las palabras de Bajtin acerca del cuerpo grotesco resultan sumamente esclarecedoras:

A diferencia de los cánones modernos, el cuerpo grotesco no está separado del resto del mundo, no está aislado o acabado ni es perfecto, sino que sale fuera de sí, franquea sus propios límites. El énfasis está puesto en las partes del cuerpo en que éste se abre al mundo exterior o penetra en él a través de orificios, protuberancias, ramificaciones y excrecencias tales como la boca abierta, los órganos genitales, los senos, los falos, las barrigas y la nariz. En actos tales como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la agonía, la comida, la bebida y la satisfacción de las necesidades naturales, el cuerpo revela su esencia como principio en crecimiento que traspasa sus propios límites."

Pareciera que estuviéramos leyendo una descripción de una de las obras de Jerónimo Bosch. Desde luego, ni el moderno método del análisis ni el nuevo ideal de la claridad y la distinción servirían para adentrarse en la enmarañada selva de este universo promiscuo. Pero adviértase que en el Bosco no sólo la individualidad humana, sino la vida toda se encuentra en proceso de disolución, aunque se trate de una disolución siempre diferida, precisamente porque esta "carne del mundo" se regenera continuamente en la fiesta orgiástica de la vida. La "carne" del mundo, por ser carne, es germen de podredumbre. En cuanto ser por esencia incompleto, el cuerpo tiene una hendidura, una herida abierta que no acaba nunca de cicatrizar y por la que a la postre se "colará" la muerte. El cuerpo representa, sí, un «principio de crecimiento», pero también un principio de destrucción y aniquilamiento. De ahí la "levedad" característica de los seres en el universo bosquiano, ese aire de ilusión o fantasmagoría, de "realidad desrealizada", de sus figuraciones, como si éstas reposasen sobre un fondo de nihilidad ontológica. La amalgama propia del cuerpo grotesco llama al caos, el caos a la disolución. Pero tampoco hay nada en el

mundo imaginario del Bosco que indique con claridad que exista, detrás o más allá de este mundo de las apariencias, *otra* realidad, ni siquiera que ese fondo nihilista que hemos percibido en la fantasmagoría bosquiana se convierta en «mundo verdadero». El mundo deviene ficción, puesta en escena teatral en la que se juega con la verdad y la mentira de las apariencias.

[...] el mundo deviene fábula -escribe Klossowski leyendo a Nietzsche-, el mundo tal cual es sólo fábula: fábula significa algo que se cuenta y que sólo existe en el relato; el mundo es algo que se cuenta, un suceso contado y, por lo tanto, una interpretación: la religión, el arte, la ciencia, la historia, otras tantas interpretaciones diversas del mundo, o mejor, otras tantas variantes de la fábula.<sup>78</sup>

El mundo que en el reverso del *Jardín de las Delicias* el Creador hizo en seis días, «antes de salir de la fábula divina», vuelve a devenir fábula bajo la mirada del artista. La extraña lucidez del pintor destructor y reinventor de imágenes no ha hecho a fin de cuentas más que trabajar para la fábula (para la figuración). La «refabulación del mundo» por el arte «significa asimismo -añade Klossowski- que el mundo sale del tiempo histórico para entrar en el mito», esto es en el espacio imaginario de la ensoñación (tal el de la ensoñación erótica del panel central del citado tríptico). Ahora bien, ¿y si se despoja al mundo de todas sus fábulas, de todas sus máscaras? No otra es la amenaza que representan en la obra del Bosco las fuerzas demoníacas que actúan en toda la naturaleza pero que acosan y seducen especialmente al hombre, a la intimidad del santo, al propio artista. Pues también el demonio (el mayor de los fabuladores de este mundo) en el Bosco no es, como luego veremos, sino una máscara; una máscara a menudo cómica: sólo el humor puede hacer soportable la verdad de lo horrible que se oculta tras la careta del diablo. El invisible rostro del terror impone el límite al intercambio de cuerpos por medio de las excrecencias y los orificios de la imagen grotesca. «En todas partes donde el intercambio es imposible, aparece el terror. Así pues,



cualquier alteridad radical es el epicentro del terror», escribe Jean Baudrillard<sup>79</sup>.

Bajtín recuerda un tipo de grotesco «muy característico y expresivo»: la anciana embarazada. Para este autor se trata de «la muerte encinta, la muerte que concibe»<sup>80</sup>. Pero, ¿no forma parte esta especie de "optimismo cultural" también de la ilusión del que olvida los límites propios de su carne mortal, del que se enfrenta al futuro con la seguridad de quien lo concibe siempre como una presencia virtual, olvidando su carácter específico, su in formulable peligro, en una palabra su monstruosidad? Acaso en el grotesco de Rabelais exista esta confianza postrera en el mundo, pero en el Bosco es rara o inexistente. Ninguna ley de compensación o reciprocidad salva al mundo de su absurdo, excepto quizás aquella según la cual todo lo que nace, muere. La imagen, tantas veces referida, de la vieja provista de cola de rata y transmutada en árbol seco, de cuyo hueco, cual atanor alquímico, surge un niño recién nacido (tabla central de las *Tentaciones de San Antonio*, de Lisboa), puede representar una parodia de la vana ilusión alquimista de la regeneración o la eterna juventud, aunque creemos que la imagen se ajusta más a la descripción de aquella vieja Dama Melancolía a la que ya nos referimos. Sea como fuere, el árbol hueco evidencia su esterilidad, consecuencia ineluctable de los males de la vejez, monstruo terrible, como Saturno, devorador de las ilusiones. Y el niño que lleva en sus brazos la horrible bruja, ¿se trata de una nueva donación de la vida, o más bien de un nuevo sacrificio al cruel dios del Tiempo, sin otra compensación?

A fines de la Edad Media el cuerpo y la muerte salen a la calle; entran en escena. El hombre no puede desprenderse ya de la "imagen" de su propio cuerpo ni, por lo mismo, de la de su fatal desenlace. Ahora bien, si en esas danzas de la muerte en las que se conmemora la clausura de la vida, aunque se disface de esqueleto «el bailarín incansable es aún el mismo vivo, -como escribe Huizinga- tal y como

será en un cercano porvenir, una atormentada reduplicación de su persona, su propia imagen vista en un espejo»<sup>81</sup>, en los espejos de formantes de la muerte del Bosco el hombre no parece ya reconocerse: es como si hubiese comenzado a perder su identidad y el cuerpo se desintegrara con su alma. No hay ternura en esta muerte, ni reposo de las aflicciones sufridas en la vida, ni consuelo ni sentimiento elegíaco alguno; tan sólo una profunda, inconsolable, melancolía.

### VII.3. Las grryllas o los monstruos de la desintegración personal

Puede en el Bosco identificarse el hombre -el hombre, y no la masa inconsciente- con el eremita, esa atormentada interioridad, ese espacio de angustiosa soledad que es el monje melancólico en lucha continua consigo mismo y sometido a una doble tentación: por un lado, caer en las garras de la carne del mundo, abandonarse a la ciega corriente de la disolución; por otro, abismarse en las entrañas de su propio ser desfondado. Si la primera de estas tentaciones *demoníacas* es peligrosa, pues conlleva el riesgo de un regreso a la animalidad, acaso la segunda lo sea aún más, pues esconde siempre la amenaza de la locura.

En el ciclo de las Tentaciones el Bosco pone al hombre frente a un espejo. El hombre pasa ante este espejo con sus deseos, con sus pasiones y con sus miserias. La tentación se convierte en espectáculo, tal vez en el último espectáculo. Artaud se apropia del tema para su «teatro de la crueldad»:

Las imágenes de ciertas pinturas de Grünewald o de Hieronimus Bosch revelan suficientemente lo que puede ser un espectáculo donde, como en la mente de un santo cualquiera, los objetos de la naturaleza exterior aparecerán como tentaciones. En ese espectáculo de una tentación, donde la vida puede perderlo todo, y el espíritu ganarlo todo, ha de recobrar el teatro su significación verdadera.<sup>82</sup>

Ahora bien, el cataclismo universal se transforma, en el singular escenario de las Tentaciones bosquianas -el escenario de una intimidad-, en un cataclismo personal. El cuerpo y la muerte, como dijimos, salen a escena. Aquella interioridad no puede desprenderse ya de su cuerpo: hueco revestido de carne, como un corazón fuerte y a la vez extremadamente delicado, no puede más que forcejear con él, deformarlo, fragmentarlo. Pero esto quiere decir que, fragmentado el cuerpo, el alma, indisolublemente unido a aquél, se fractura también en mil pedazos. La disolución metamórfica que vimos apoderarse de toda la naturaleza ocultaba un proceso irreversible de desintegración del hombre. La desintegración personal del hombre se expresa por las distintas formas de disociación a las que el cuerpo se somete en la imaginación bosquiana. Entre estas formas sobresale una, imagen emblemática de la galería de monstruos del Bosco: la grylla. Ya dedicamos unas páginas a esta figura y a ellas nos remitimos<sup>83</sup>. Trataremos ahora de profundizar en un motivo en el que vemos, como proyectada en la superficie distorsionante de un espejo convexo, la imagen corporar de un proceso de desintegración personal. Ésta, como vimos con Castelli, era la última y más poderosa tentación contra la que debía luchar el santo: la tentación de perder la consistencia, «las tentativas de anodamiento». Éste es el más peligroso de los embates del Maligno. ¿Podrá el santo rechazarlo, usando su alma templada en la fe como escudo protector, o sucumbirá finalmente como el Hombre-árbol, monstruo de la familia de las gryllas, víctima de la insidiosa mirada de su imagen especular en la grylla del turbante, en las *Tentaciones* de Lisboa? Reiteremos una vez más que lo que más le interesa al Bosco es la lucha, la tensión inigualable que conmueve el corazón del santo, un forcejeo violento y continuo con el mundo desquiciado, endemoniado, que no es sino el trasunto del combate singular del hombre consigo mismo. El último y definitivo espectáculo está servido. La persona sube a escena: ¿dispuesta a identificarse con

su máscara, a reafirmarse en su imagen en el espejo, o por el contrario, a quitarse todos sus disfraces a riesgo de perderlo todo? Podría levantarse el telón sobre las *Tentaciones de San Antonio* del Prado, posiblemente la más serena de las obras del Bosco: el santo parece absorto en sí mismo, acurrucado dentro del árbol hueco -hueco como una máscara hecha de la corteza del árbol de la muerte; ante sí, las aguas inmóviles del riachuelo, espejo eterno de la contemplación mística en el que el eremita parece perder la mirada. Falsa calma. Los equívocos objetos comienzan a animarse y dan muestras de sus intenciones hostiles; al fondo se ve llegar el refuerzo de las huestes del mal; unos diablos vierten el contenido de la jarra del tiempo, que de nuevo reanuda su fluir, su acción disgregadora, demoníaca. Parece el preludio del asalto definitivo del caos que va a tener como escenario el tríptico de las *Tentaciones* de Lisboa, donde el ermitaño ya no se encuentra frente al espejo de la contemplación eterna (pérdida de la unidad personal fundiéndose en una unidad superior) sino frente al de la descomposición y disolución del yo. El espejo (*speculum*), no nos llevará muy lejos del sentido del *espectáculo*, de la puesta en escena y virtual desaparición de un mundo interior, de una mirada, de una subjetividad.

Pueden ser interesantes a este respecto los informes de Lacan sobre la formación del yo y la imagen del espejo. La imagen especular se convierte aquí en «la matriz simbólica en la que el yo (*je*) se precipita en una forma primordial, antes de objetivarse en la dialéctica de la identificación con el otro y antes de que el lenguaje le restrinja en lo universal de su función de sujeto»<sup>94</sup>. La imagen del cuerpo en el espejo se revelaría así como una *Gestalt* constituyente, que «simboliza la permanencia mental del yo (*je*)». Este proceso de identificación que tiene lugar en el «estadio del espejo» constituye, según Lacan, un drama en el que se suceden las imágenes del desarrollo mental del yo: «desde una imagen fragmentada del cuerpo

hasta una forma que llamaríamos ortopédica de su totalidad», para llegar a «la armadura por fin asumida de una identidad»<sup>85</sup>. Experiencias psicoanalíticas aparte y excluidas las referencias clínicas a los síntomas de la escisión esquizoide y a los espasmos de la histeria, las observaciones lacanianas pueden prestarnos gran ayuda para esclarecer el proceso inverso al de las distintas «reaseveraciones del yo»: es decir, el de su desintegración. En un sujeto normalmente socializado el paso que describe Lacan del «yo especular» al «yo social» se produce sin grandes sobresaltos. Sin embargo, la soledad prolongada del ermitaño (también la soledad del artista) puede conducirlo a variar el sentido de este viraje: a desprenderse de la "costra" social adherida a su cuerpo y recuperar la imagen desnuda de su yo ante el espejo. Quizás aquí el solitario sienta su cuerpo enojoso «hasta el límite extático del "Tú eres eso", donde se le revela la cifra de su destino mortal»<sup>86</sup>. Tal es lo que parece estar diciendo la mirada insistente de la grylla del turbante a San Antonio. Mas también le está mostrando al santo la deformidad de su cuerpo incompleto: exhibe esas fallas, esas ausencias o marcas de la impotencia que el ser humano tiene que suplir con toda clase de extravagantes prótesis, como esas que vemos en las series de dibujos de la Albertina y Oxford sobre la miseria humana. Horrorizado, el asceta cristiano desvía la mirada para no ver su imagen monstruosa, pero ésta ha desencadenado ya un ejército de fantasmas, demonios de la angustia y el deseo. Se produce entonces una fase desintegradora en la «función del yo». Los deseos antes reconducidos por la sociedad se desatan ahora con una furia y una violencia incontenibles. Todas las carencias, todas las suspensiones, vacilaciones, diferimientos e inflexiones del deseo, todos los miedos y reproches, que habían sido asimilados por el individuo, se transforman ahora en un estallido de agresividad. La imposibilidad del deseo ligada a la vida ascética libera tanta agresividad como fuerzas del mal. La agresividad, que no

es sino la adaptación de la vida a su impotencia, conduce también a la desintegración del individuo. Como escribe el propio Lacan, la «agresividad intencional» (no habla de la violencia «propriadamente dicha»), «roe, mina, disgrega, castra; conduce a la muerte»<sup>87</sup>. La «*imago* del cuerpo fragmentado», con todo el acompañamiento de imágenes infernales, de mutilaciones, desmembramientos, castraciones, despanzurramientos, destripamientos, dislocamientos, devoraciones y otras formas imaginables de disociación presentes siempre en los potros infernales del Bosco, revela, como diría Lacan, una vuelta a etapas primitivas en la formación del yo por su imagen especular, que se muestra en las alucinaciones y en los sueños (así como, añadiríamos nosotros, en las tentaciones y en las pesadillas del santo). Tomamos, en fin, notas de estos informes, al parecer comprobados por el médico en el trabajo diario con sus pacientes, pero no entramos en la consideración de las «líneas de fragilización» definidas por el psicoanálisis. Citemos, eso sí, un pasaje en el que Lacan describe el «nivel de desintegración agresiva del individuo» que contiene unas palabras de recuerdo al Bosco y su época:

Aparece entonces bajo la forma de miembros desunidos y de esos órganos figurados en exoscopia, que adquieren alas y armas para las persecuciones intestinas, las cuales fijó para siempre por la pintura el visionario Jerónimo Bosco, en su ascensión durante el siglo decimoquinto al cenit imaginario del hombre moderno.<sup>88</sup>

Por su parte, Marie-Claude Lambotte, miembro de la ex-Escuela Freudiana de París, ha cimentado su brillante ensayo de una metapsicología y una estética de la melancolía en la angustia existencial de «un espejo sin reflejo» en el que el melancólico trata inútilmente de buscar su imposible identidad. Tal es para esta autora el «corazón de su estética de la melancolía», a saber: «la ambigüedad fundamental del espejo, a la vez lugar del error y de la verdad para el neófito que [...] se esfuerza por extraer de los acontecimientos

una supuesta explicación al servicio de un vano reconocimiento personal. Apenas se deja sorprender por el acontecimiento, y la burla del tiempo no se hace esperar; el espejo se quiebra y devuelve al espectador desengañado los pedazos de un puzzle incompleto»<sup>89</sup>. Fragmentos con los que se componen los «cien rostros» del melancólico, que se encuentra cara a cara con el absurdo al contemplar en el espejo un rostro que no reconoce como suyo, un rostro y un cuerpo vacío; del melancólico que trata de suplir la oquedad trágica de su vida con identificaciones imposibles (los trazos del Objeto perdido: la faz del Otro, de la Amada, del Padre, de Dios, de la Verdad). Pero -como se pregunta Lambotte al margen de sus observaciones acerca de la melancolía como «afección narcisista» o «psico-neurosis narcisista»-, ¿«qué es la verdad sino el instante preciso en el que la tensión hacia lo inaccesible se vacía hasta los límites del agotamiento melancólico, en el que el individuo arranca de su impotencia originaria»? (¿Pretende -preguntémoslo entre paréntesis- ser la obra de arte una primera y única posible «victoria sobre el absurdo», como afirma dicha autora, un acto de su «libre decisión»?) En cualquier caso al artista melancólico le sobreviene un sentimiento de extrañeza (*Unheimlich*): «la llamada implícita del sentido ausente que, tarde o temprano, pone a cada individuo frente a su propio misterio»<sup>90</sup>. Y ante la ausencia de sentido sólo la alternativa de la queja (la interminable queja de los condenados en el infierno bosquiano) o del humor; mas no el humor «superior» de la ironía de un Kierkegaard, aquel que debe poder alzarnos por encima del mundo y de nosotros mismos hacia un nivel superior (el de la Revelación religiosa), sino el humor *grotesco* que se adivina en la sarcástica sonrisa del Hombre-árbol, la sonrisa satánica de quien ha vivido el fracaso de sus más altas aspiraciones; de quien, fascinado por su propia imagen y su divina misión, ha visto cómo su mortal impotencia desbarataba todas sus ilusiones. Los espejos saturninos del Bosco denuncian esta vana ilusión: la imagen en

apariencia consistente y segura de quien, pretendiendo cristalizar en la divina permanencia, no se encuentra más que en los fragmentos dispersos de su yo. Las *Tentaciones* de Lisboa reflejan los sueños y los temores del monje: en su superficie especular el precipicio interior en el que se ha exiliado el santo se despliega en sucesivas imágenes dislocadas de sí mismo, tales las gryllas y las fantasmagorías de sus pesadillas y sus terrores. «Todo o nada»; Dios o el diablo: ninguna otra alternativa parece posible cuando la meta - como la del santo o la del artista- se alza por encima de la humana visión. Lo cual no puede menos de desembocar en la inhibición del monje, en ese cancer del espíritu que es la acedia, con el consiguiente sentimiento de culpabilidad y la explosión del «excedente agresivo» de -dicho sea con palabras de Marie-Claudie Lambotte- esa «fuerza pulsional» que «no ha podido expresarse» o proyectarse en el exterior y que únicamente se refleja como estallido de las diferencias y como disociación de la propia faz del hombre. El propio Freud explica esta «herida abierta» en lo más íntimo del sujeto que se llama melancolía como un proceso complejo de pérdida del objeto amado, ambivalencia y regresión de la libido al yo:

Quando el amor al objeto, amor que ha de ser conservado, no obstante el abandono del objeto, llega a refugiarse en la identificación narcisista, recae el odio sobre este objeto sustitutivo, calumniándolo, humillándolo, haciéndole sufrir y encontrando en este sufrimiento una satisfacción sádica.<sup>91</sup>

Podemos preguntarnos entonces si esa culpabilidad exacerbada del melancólico que amenaza con desintegrar el yo, si esa agresividad atroz dirigida contra uno mismo, es también el castigo de los *malditos*, de esos condenados en los infiernos bosquianos que, habiendo deseado lo más alto, sufren eternamente la pérdida de Dios en sus propias carnes maceradas. Hay algo, sin embargo, en esta fragmentación, en esta agresividad que descompone las formas, que parece escapársele al psicoanalista y que no se explica adecuadamente



modo:

Bajo el término de *doble monstruoso* alineamos todos los fenómenos de alucinación provocados por la reciprocidad ignorada, en el paroxismo de la crisis. El *doble monstruoso* surge ahí donde se encontraban en las etapas anteriores un «Otro» y un «Yo» siempre soportadas por la diferencia oscilante [...]. El sujeto, en *Las bacantes*, percibe en primer lugar las dos series de imágenes exteriores a sí mismo; es el fenómeno de la «visión doble». Inmediatamente después, una de las dos series es entendida como un «no-yo» y la otra como «yo».<sup>94</sup>

El autor "descifra" de esta manera los fenómenos de posesión del sujeto (léase en nuestro caso San Antonio) «que verá manifestarse la monstruosidad en él y fuera de él al mismo tiempo» (esto es, que verá manifestarse la bestialidad demoníaca en él y fuera de él simultáneamente). Tal es el juego especular que pone al santo ante la grylla del turbante en las *Tentaciones* de Lisboa, ante su propia máscara monstruosa que sólo puede mostrarse como alteridad radical: esa máscara que Girard hace coincidir con el *doble monstruoso*, pues la máscara, que reemplaza o se pone en lugar del rostro humano, se sitúa en «la frontera equívoca entre lo humano y lo divino», entre el hombre y el animal, entre el animal y el objeto inerte, entre el orden y el caos. La máscara, que no tiene naturaleza propia («corresponde a su naturaleza no tenerla, porque las tiene todas»), «yustapone y mezcla unos seres y unos objetos separados por la diferencia. Va más allá de las diferencias, no se contenta con transgredirlas o con borrarlas, las incorpora, las recompone de manera original»<sup>95</sup>.

Pues bien; estos *dobles monstruosos*, estas criaturas semihumanas, son en el Bosco los monstruos de los últimos días, las gryllas que vimos en los Juicios finales de Viena y Munich, convertidas en ciegos «instrumentos de ataque», en fauces devoradoras. A veces la totalidad de una persona se sustituye por un sólo órgano, por ejemplo una boca cuyas formidables dimensiones hablan de su voraz apetito (como la que se traga a un condenado en el *Juicio* de Munich),

una mano (como la que empuña un puñal en el panel central del *Juicio de Viena*) y, naturalmente, los pies o las patas, los miembros sin duda más característicos de la grylla, pues expresan, como veíamos con Bachelard, la frenética movilidad de la «animalidad polimorfa»<sup>96</sup>. Asimilación animal en el que todavía se reconocen rasgos humanos y que puede llegar también a identificar los genitales con el resto de la persona, como en esas fantasías del cuerpo grotesco, típicas de las caricaturas de Rabelais, que asocian una imagen plástica a ciertas maneras de decir, del tipo «soy todo bragueta». Desde el punto de vista de la imagen grotesca del cuerpo, los rasgos importantes del rostro humano son aquellos que acercan más al hombre al animal y cuyos gestos son más «injuriosos y rebajantes» para el hombre: el trasero, las orejas, la nariz, frecuente sustituto del falo (y en el *Bosco* podemos encontrar una extravagante colección de ellas), y, sobre todo, la boca. «La boca domina -escribe Bajtin en su descripción del cuerpo grotesco-. El rostro grotesco supone de hecho una boca abierta, y todo lo demás no hace sino encuadrar esa boca, ese *abismo corporal abierto y engullente*»<sup>97</sup>. La grylla, después de todo, con el rostro marcado en la barriga puede verse como una enorme boca-vagina dentada. Pero si, como añade Bajtin, «lo grotesco se interesa por todo lo que *sale, hace brotar, desborda el cuerpo*», lo grotesco humano no sólo posibilita las metamorfosis (el intercambio de cuerpos a través de orificios y excrecencias) sino que provoca la salida del hombre de su forma humana, acaba con su identidad incorporando las diferencias, al producirse la mezcla de rasgos humanos y rasgos animales y vegetales. Al desbordar sus propios límites, el hombre se separa de sí mismo, entra en trance de desaparición.

En un brevísimo artículo se ocupa Freud de una imagen que nos recuerda mucho a la grylla. Se trata de una fantasía inconsciente de uno de sus pacientes que el psiquiatra vienés describe así: «La imagen carecía de cabeza y de tronco y no mostraba tampoco indicados los

genitales, pero los rasgos fisonómicos del padre aparecían sobre el vientre»<sup>98</sup>. La clave de la imagen estaba según Freud en una rebelión inconsciente del sujeto al «sometimiento de los instintos y a la ascesis». Obedecía pues, a una "avidez" sexual y los rasgos del padre dibujados en el vientre se identificaban en última instancia con los órganos genitales femeninos, tal como el propio Freud había visto en una caricatura francesa<sup>99</sup>. Curiosamente, la fantasía del paciente tenía un «paralelo mitológico»: la figura de Baubo, la esposa de Dyraules, quien había acogido en su casa de Eleusis a la hija de Demeter. Estando ésta sumida en una profunda tristeza y negándose a tomar alimento alguno, Baubo consiguió hacerla reír subiéndose al vestido y enseñando su cuerpo desnudo. Algunas terracotas que se encontraron en las excavaciones de la ciudad de Priene en Asia Menor representan la figura de Baubo como «un cuerpo femenino sin cabeza ni pecho y con una cara en el vientre». Más cerca de Rabelais que de Freud se encuentran, desde luego, las figuras bosquianas. No es competencia nuestra dilucidar si es cierto que -como afirma Lascault, muy influido en sus conclusiones por las tesis psicoanalíticas- «el deseo imaginariamente cumplido y encubierto de la castración del padre caracteriza este monstruo»<sup>100</sup>. El propio Freud señalaba como una de las formas de lo siniestro (*Das Unheimliche*) las mutilaciones, especialmente las de los ojos, los miembros separados, como cabezas separadas del tronco o manos y pies que danzan solos, sobre todo cuando, como en este último caso, los miembros adquieren una actividad independiente y antinatural, cuyo carácter siniestro Freud atribuye al complejo de castración<sup>101</sup>. Nos interesa más llamar la atención sobre la actividad que suelen realizar las gryllas bosquianas. Productos ellas mismas de una fragmentación o mutilación, suelen aparecer como verdugos cuyo cometido en las escenas infernales del Juicio Final es la de torturar a los condenados, y más exactamente, la de torturar mutilándolos. La mutilación -y aquí no podemos menos de estar de

acuerdo con las atinadas observaciones de Lascault- «se encuentra en relación con unos deseos y unas angustias actuales; su referencia al monstruo no permite separarla de nuestra manera de vivir y de imaginar nuestro cuerpo y el de los otros, la muerte de los otros y la nuestra. En cuanto al monsturo, éste alcanza, en su confrontación con los órganos cortados, una espantosa realidad y una relación con nuestra vida»<sup>102</sup>. Cuerpos desmembrados u horriblemente lisiados, miembros descoyuntados o seccionados, con frecuencia pies amputados, forman parte del paisaje habitual de la grylla, ese escenario de las tentaciones y los tormentos en el que encotramos la representación del «cuerpo como geografía del dolor», la quebradura de «la unidad de un viviente» (Lascault). Podemos hablar incluso en términos de "pulsiones de vida" y de "pulsiones de muerte": mientras aquéllas «tienden a constituir unidades siempre cada vez mayores y a mantenerlas», «las pulsiones de muerte tienden a la destrucción de las unidades vitales, al retorno al estado inorgánico»<sup>103</sup>. Ciertos monstruos del Bosco se acercan a la vida sorda del vegetal e incluso parecen alcanzar ciertas formas de petrificación. Estamos incluso tentados a ver en una de las figuras más impresionantes de la galería bosquiana, la de las gigantescas orejas amputadas en el «Infierno musical», una imagen plástica de la unidad de las potencias genésicas y las fuerzas de destrucción en la vida del hombre. La combinación que forman estos pabellones auriculares -símbolos sexuales femeninos- con el cuchillo evocan los órganos genitales masculinos; pero adviértase que la afilada hoja de la mutilación -reforzando el sentido de la flecha que atraviesa las orejas- exhibe la marca de la muerte.

Mas procuremos mantener el rumbo en un universo -el bosquiano- en el que resulta tan fácil perderse. Este movimiento vertiginoso, delirante, de desintegración de la persona comenzó con la simplificación del cuerpo, con su fragmentación y mutilación, generando formas fuertemente animalizadas, provistas de una vitalidad

tan intensa como agresiva. Después esta vitalidad puede descender hasta cobrar la fisonomía monstruosa de la insensible vida vegetal e incluso, como dijimos, verse afectada por procesos de cristalización mineral. Finalmente se suceden imágenes de lo indecible, figuras del puro horror -como esas vidas imposibles que chapotean en la ciénaga de las *Tentaciones* lisboetas- que no son, en palabras de Enrico Castelli, más que una «positividad de la nada». Tal es la realidad del infierno, y su irresistible atracción. Allí lo horrible seduce -y sin duda excita a la imaginación del autor-; «genera el temblor disyuntivo (disociador). Separa, despedaza; es dicotómico, escinde», escribe Castelli, según el cual

Lo demoníaco desencadenado, para conquistar la presa humana, sabe que la máxima seducción es la del abismo: lo horrible. *Abyssus abyssum invocat*. Lo monstruoso es su efecto más sobresaliente [...]. El ímpetu demoníaco ha disociado y de este modo la seducción alcanza su máxima intensidad; el objeto (el demonio) ha seducido al sujeto humano a tal grado que éste ya no sabe cómo distinguirse del objeto de su sentir.<sup>104</sup>

Promiscuidad, confusión, disolución: tales son los efectos de la acción demoníaca. La desintegración corporal corre pareja a la pérdida de conciencia, a este dejarse arrastrar el yo por el sumidero del abismo. Lo horrendo, ese *tremendum* cuyo secreto persiguió el Bosco y que ha llevado al artista -al Hombre-árbol- a la cloaca del infierno, bajo el trono del diablo, ha sido siempre una manera de nombrar lo innombrable, de acceder a-lusivamente, oblicuamente, a ese secreto "tesoro" -el terrible secreto de la vida y la muerte- protegido por el abominable dragón (como el que lucha con el héroe en el postigo derecho del tríptico de Lisboa): el monstruo que no dudará en devorar a aquel mortal que se atreva a sobrepasar sus límites. Pues todos aquellos que, como Acteón, quisieron ser testigos del baño de Diana (la cruel y mortífera verdad que no se deja ver desnuda), han sido desmembrados o han caído sin remisión en la locura, «por su desmesurado deseo de ver»<sup>105</sup>.

#### VII.4. Escenografía infernal

##### VII.4.1. Las máscaras del horror

El infierno bosquiano no deja de ser también un gran escenario, el único capaz de poner en escena la insoportable «verdad de lo horrendo». En estos paisajes ominosos, surcados por entidades inclasificables entre la abominación y la burla, asistimos al encuentro con la espantosa, innombrable, alteridad, que no se identifica con la proliferación de diablos, meras máscaras grotescas que ocultan un *mal* cósmico esencial. Estas diabladas se despliegan sobre profundidades más oscuras que responden sólo a una impecable "lógica del mal": *lógica* sin logos en la que se ahonda a medida que se desciende por la espiral del absurdo. Éste es el verdadero *demonio*, la fuente de lo *grotesco* en el sentido apuntado con Kayser, el mismo que se esconde detrás de los estrambóticos disfraces de los bufones-diablos: «el demonio de lo abismal atractivo, embriagador y devorador, que se halla por debajo de cualquier orden humano»<sup>106</sup>. No hay realmente en las escenas infernales del Bosco una manifestación del diablo "en persona", o al menos ésta no puede tomarse en serio; lo que en realidad subyace en los infiernos bosquianos tras la efigie de Satán y sus acólitos son las abrumadoras fuerzas del abismo, cuya sola alusión (de hecho no se pueden sino *a-ludir*) basta para que un vago y frío estremecimiento sacuda nuestro cuerpo.

Si nos asomamos a esas landas abrasadas por el fuego, o a esas charcas heladas sobre las que flota precariamente el Hombre-árbol, en el más terrible y personal de los infiernos bosquianos, comprobamos que en este universo no hay salida. He aquí el último estrado para la

postrera representación que sólo puede representarse en el escenario de la falta. Sobre este escenario flota el «poder enigmático» (Kayser) del pecado y de la culpa, la pena del fuego como inapelable réplica a la pasión ardiente y desbordante del deseo, representada en la tabla central del *Jardín de las Delicias*; flota, en fin, la desintegración - simbolizada también por la fuerza disolvente de la música- de la armonía del hombre con y en Dios y de la unidad del hombre consigo mismo. Los "agentes" del mal son los encargados de instrumentar los diferentes suplicios. No conocen la piedad, encarnan la negación de todo diálogo o comunicación en un mundo sin esperanza; su hostilidad permanente contra el hombre radica en su inhumanidad. Lo peor de todo es que «No tenemos nada que darles o perderles a cambio: con ellos no hay negocio posible y así nace el terror»<sup>107</sup>. En realidad, son sólo máscaras, máscaras del horror que ocultan la ocultación misma, esa alteridad radical que, en palabras ya citadas de Jean Baudrillard, constituye el «epicentro» de toda forma de terror. Nada tiene entonces de sorprendente que estas máscaras asuman con frecuencia en el Bosco caracteres cómicos o burlescos, pues, como es sabido, sólo el humor puede hacer soportables el horror de la existencia.

#### **VII.4.2. Bufonadas y diablerías**

El tratamiento de la figura del demonio en la cultura popular poseaía un indudable carácter carnavalesco. Como ha mostrado Bajtin, asumía muchas veces la forma de «diabluras-misterios» en las que la risa y la burla, con todo el cortejo de «parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos burlescos», eran ingredientes que no podían faltar. Despojar, sin embargo, como quiere este autor, al diablo grotesco de todos sus rasgos «terroríficos» y «extraños»<sup>108</sup>, significaría a nuestro juicio dejar a esta figura sin una de sus determinaciones esenciales. De

nuevo la contraposición del diablo en el grotesco popular y en el grotesco romántico nos parece superficial y falaz. Sin duda -y el Bosco representa el ejemplo más destacado de ello-, el diablo reviste a menudo el aspecto despreocupado de "espantapájaros" bufonesco y divertido, pero oculta siempre bajo la máscara del humor un fondo trágico y horrible, sobre el que flotan, inertes, las oscuras aguas de la melancolía. Además, como escribe Baudelaire en un breve ensayo sobre lo cómico, la risa (la risa, no la alegría) y las lágrimas «son por igual hijas de la pena»; son por lo tanto propias y exclusivas del hombre, pues «A los ojos de Aquel que todo lo sabe y todo lo puede lo cómico no existe», y en el paraíso terrenal, que es también el paraíso de la inconsciencia animal, existía por ventura la alegría, mas no la risa: al hombre «No le afligía ninguna pena, sus rostro era sencillez y liso, y la risa que agita ahora a las naciones no deformaba los rasgos de su cara»<sup>109</sup>. En la faz lisa de la edénica beatitud aún no asomaba la concavidad infernal de la risa satánica. La risa, convulsiva como el acto amoroso, es ese contradictorio y «monstruoso fenómeno» que nace de la conciencia de la propia superioridad (tal el orgullo luciferino) y al mismo tiempo del amargo reconocimiento de la propia impotencia. «La risa es satánica, luego es profundamente humana», sentencia Baudelaire; la risa pertenece a aquel que se ríe de su propia miseria, expresa un sentimiento esencialmente contradictorio (esencialmente humano): «es decir, a la vez es signo de una grandeza infinita y de una miseria infinita, miseria infinita respecto al Ser absoluto del que posee la concepción, grandeza absoluta respecto a los animales»<sup>110</sup>. Por eso es convulsiva y es también una de las expresiones más frecuentes de la locura. Los infiernos bosquianos son verdaderamente cómicos y se expresan en los mascarones grotescos e hilarantes de los diablos: son los infiernos de los malditos, de los condenados, de los descreídos y de los deshechos de la sociedad, la sonrisa de los hijos de Saturno



«fatalmente marcados por un rictus que les llega hasta las orejas»; de «la debilidad regocijándose de la debilidad», tal parece la sonrisa sarcástica del Hombre-árbol.

Añadamos, por otra parte, que, aunque el Bosco bebe de las fuentes populares y en especial de ese «ambiente de carnaval» de las «diabluras-misterios» («durante los cuales se exhibían gigantes, enanos, monstruos, bestias "sabias", etc.», escenificándose la entrada del infierno con unas inmensas y horribles fauces), sus diablos adquieren caracteres muy personales, transformándose en los demonios de un alma profundamente angustiada. Bajtin, continuando la corriente "romántica" de interpretación abierta por Michelet que hacen del diablo -y su principal aliada: la bruja- un rebelde en permanente desafío de la «moral cerrada» del sistema establecido, transforma -y no decimos que le falte toda la razón en ello- al diablo de la cultura cómica popular en un «portavoz ambivalente de opiniones no oficiales, de la santidad al revés, la expresión de lo inferior y material, etc.»<sup>111</sup>. A veces, sin embargo, Bajtin se olvida de esta ambivalencia, de esta ambigüedad esencial de la que es portadora la figura del diablo. En cierto modo conserva el espíritu festivo y la fuerza subversiva de aquellas saturnales romanas en las que se trastocaba por unos días el orden normal de cosas. En el diablo del Bosco hay sin duda algo también de ese bufón loco y deforme al que se le permite decir la verdad que nadie se atreve a pronunciar, contradiciendo incluso al propio rey: después de todo, el demonio, como "simio" de Dios, es el único que osa rebelarse contra el orden divino. Pero al diablo y al infierno bosquianos le falta la alegría y la despreocupación de esos demonios e infiernos populares; y, aunque con frecuencia obscenos e irreverentes, carecen de la frescura y la jugosa osadía de un Rabelais, que dedica todo el capítulo XXX de su *Pantagruel* a la descripción más burlona y festiva que se pueda imaginar del infierno tradicional. Las zahúrdas del pintor suscitan

risa, pero a menudo una siniestra hilaridad que se congela en la boca. También representa una subversión del orden establecido y expresa una inconfesable verdad, mas esta verdad posee un irreductible fondo aterrador y, en cuanto atenta contra los designios divinos, monstruoso y "maligno".

No puede dudarse empero de que, aunque con el Bosco el drama del infierno comienza a representarse en el interior de las conciencias y sus diablos cobran formas cada vez más fantásticas y personales, es mucho todavía lo que dicho drama debe a las representaciones tradicionales. Excede los límites de nuestro trabajo (y de nuestra autoridad) un estudio de las distintas concepciones del demonio<sup>112</sup> y sus correspondientes formas iconográficas a lo largo de la historia<sup>113</sup>, así como de sus moradas infernales<sup>114</sup>. Nos ineteresan aquí, sobre todo, dos cosas: en primer lugar, insistir en la vinculación profunda en el Bosco de las representaciones artísticas del diablo con el teatro y los misterios-diabluras, con la creciente «carnavalización del infierno» propia de la cultura popular en la época del artista; en segundo lugar, nos interesa determinar el alcance del miedo al diablo en unos tiempos -finales del Medievo, principios de la modernidad- caracterizados por los terrores apocalípticos y para los cuales la omnipresencia en el mundo de las fuerzas demoníacas pasaba por ser un hecho consumado; en particular nos interesa la forma que este temor adquiere en el Bosco y contribuye a configurar su trágica y personal visión del mundo.

Seguramente el Bosco, tan sensible a toda manifestación teatral y con ese gusto tan especial suyo por lo monstruoso, se sintió fuertemente atraído por esas mascaradas de diablos, dragones y tarascas que frecuentemente acompañaban las representaciones dramáticas, que no es posible por otra parte reducir -como han hecho Mâle y Gustave Cohen- a los Misterios ni mucho menos al esquema de la escena cúbica, ya que incluía las procesiones y toda clase de fiestas

y costumbres de la vida social. Como ha demostrado una vez más Francastel, la «visión plástica» se desarrolla estrechamente unida a la «visión teatral», y la iconografía del diablo no constituye en esto una excepción. El autor ofrece ejemplos de pinturas de la época en los que el diablo que tienta al santo o al caballero es un actor enmascarado e incluso algunos -como en el célebre *San Jorge y el dragón* de Ucello- en los que la gruta de la que sale el demonio o el dragón reproduce una roca de cartón-piedra. Las representaciones en las que el diablo o los diablos se convertían en el personaje principal, estaban organizadas en tres grandes temas: la posesión demoníaca y el exorcismo, el infierno, y la tentación (tentación del Paraíso, tentación de Cristo en el desierto y, muy desarrollada en el siglo XV, la tentación de los santos, especialmente San Antonio)<sup>115</sup>. No poco del material iconográfico que los artistas incorporan en sus obras obedece, más que a «los caprichos de su imaginación», a «la interpretación más o menos estilizada de cosas vistas». Por supuesto, Francastel tiene que hacer una salvedad: las materializaciones de lo demoníaco en el Bosco -y, podemos añadir, en sus acólitos y los grandes artistas que lo siguieron, Mandyn, Huys, Brueghel, etc.- obedecen a concepciones más individuales y son también producto de esa corriente desbordante de la imaginación que, sobre todo en el norte de Europa, va a representarse al diablo bajo la especie de lo fantástico y monstruoso. No podemos menos de estar de acuerdo en que a partir del Bosco será sobre todo en los abismos de la conciencia individual donde se representará «el drama del destino», el drama de las soledades de un hombre en conflicto consigo mismo, con el mundo, con Dios. Pero éste es también en nuestro pintor un drama cósmico y colectivo que se vive colectivamente, en un mundo al borde del precipicio en el que los terrores milenaristas, la contumaz intervención del diablo, los crecientes casos de "posesión" demoníaca y los procesos sin precedentes de brujería embargan los sentimientos

de la gente. Las chanzas, el buen humor, las sátiras burlescas que acompañan a lo que Bajtin llama «carnavalización del infierno» en la cultura popular -no olvidemos que Pantagruel fue un diablo antes de convertirse en personaje literario-, eran también un medio de conjurar la angustia de la época, una época que Georges Minois no ha dudado en calificar de «infernál». Este autor estudia el «desbordamiento de lo infernal» en los distintos infiernos de la tierra:

De este modo, los excesos de los siglos XIV, XV y XVI desembocan en una irrupción del infierno en la Tierra bajo diferentes formas. El infierno físico con las grandes catástrofes demográficas y guerreras; el infierno diabólico con la ola de brujería; el infierno psicológico con el endurecimiento de la amenaza de condenación. Pero mientras el infierno se convierte en una realidad terrestre, el del más allá comienza a perder fuerza. Los humanistas lo espiritualizan, lo hacen alegórico, lo relativizan; los artistas lo transfiguran en sus cuadros [...].<sup>116</sup>

Sin duda el teatro -amén de la imprenta- ayudó a difundir este sentimiento, pues, sobre todo durante el siglo XVI, «nunca lo demoníaco -escribe Delumeau- había invadido hasta tal punto la escena, desbordando incluso ampliamente los dramas de polémica confesional»<sup>117</sup>. El público se delectaba sin duda al tiempo que gritaba horrorizado con la aparición en escena de Satán y sus secuaces. Lucifer no solamente era el príncipe de este mundo; era asimismo el rey del escenario. He aquí el grotesco y espantoso aspecto que presenta en una pieza representada en Alemania en 1539; así lo describe un espectador:

Tiene grandes cuernos, sus cabellos están completamente erizados, su rostro es horrible, sus ojos son redondos y llameantes, su nariz larga, retorcida y ganchuda, su boca, desmesuradamente grande, inspira el horror y el espanto, su cuerpo es completamente negro.<sup>118</sup>

En una "comedia" luterana titulada *El último día del último Juicio* vemos cómo una caterva de diablos salen del abismo para arrastrar a los papistas al infierno; después se sientan en una mesa para participar en un festín<sup>119</sup>. Hasta tal punto el demonio, «con aspectos de gran guiñol», se había convertido en protagonista de las representaciones teatrales, especialmente en el norte de Europa, que

un contemporáneo alemán hace en 1561 la siguiente observación:

Cuando un autor dramático quiere agradar al público, es necesario de toda necesidad que le muestre muchos diablos; es necesario que esos diablos sean horrorosos, que griten aúllen, lancen clamores divertidos, sepan insultar y jurar y terminen por llevarse su presa al infierno en medio de rugidos salvajes; es preciso que la barhúnda sea horrible. Eso es lo que más atrae al público, eso es lo que más le place.<sup>120</sup>

Hay aquí, entre la broma y el horror -y lo encontramos ya en las diabladas que acompañan a los Misterios en la segunda mitad del siglo XV- una «atmósfera del cuerpo grotesco». Los creadores de las máscaras y disfraces para estos diablillos y "fantoques" infernales, y los propios actores con sus gestos procuraban subrayar las fisonomías o las partes del cuerpo más cómicas y obscenas. La boca, la nariz, el trasero, la barriga, los genitales, groseramente deformados, hinchados hasta la caricatura, constituyen las partes más sobresalientes, ya lo hemos dicho, del cuerpo grotesco, y representan -en palabras de Bajtin- los «*infiernos corporales*». A poco que reparemos en los inframundos bosquianos, veremos también este descenso a los infiernos del cuerpo humano como una manera de poner al hombre en proceso de descomposición ante el espejo deformante de su corporalidad: prodigiosas narices "trompetudas"; diablos panzudos (véase, por ejemplo, el del grupo de los jugadores en la parte inferior izquierda del «Infierno musical»), demonios o condenados ostentando obscenamente su trasero (como aquel que muestra un espejo en las posaderas, o como ese otro que defeca monedas en el bacín de Satán, quien a su vez traga y degluye con una marmita en la cabeza -innegable imagen grotesca- un rico bocado de carne humana, sin olvidar al que exhibe un pentagrama en el culo o al que, con una flecha atravesándole el ano, asciende por la escalera que sube al cuerpo del Hombre-árbol, por poner sólo algunos ejemplos tomados todos del «Infierno musical»; es digno de notarse el monumental trasero que sirve de entrada a una taberna formada por el cuerpo de un gigante, en el postigo izquierdo de las

*Tentaciones* de Lisboa; en fin, imágenes de las posaderas de las que salen todo tipo de cosas, tantas como las que devoran o enguyen las innumerables bocas y hocicos); imágenes hipostasiadas de genitales masculinos (como la que componen las orejas y el cuchillo en el «Infierno musical») y femeninos (como las valvas de molusco en la tabla central del *Jardín*); figuras todas de la corporeidad exageradamente marcada que se incorporan al atuendo grotesco de los demonios de las diabladas. ¿Es necesario pensar en la explosión de una libido reprimida que se encarna en la fuerza subversiva y mundana de los diablos? ¿Se trata, en el caso concreto del Bosco, del reflejo de pulsiones o deseos inconscientes, onanistas u homosexuales? No lo creemos. De hecho, no nos parece que estemos simplemente ante la expresión de un problema de psicología social o individual, sino de un problema de índole diferente, más profunda sin duda, un problema que no dudaríamos en llamar metafísico y existencial. El teatro de las diabladas se transforma en esta época de cambios turbulentos y de descubrimientos traumáticos (del hombre y del mundo) en el fresco posiblemente más vivo de la tragicomedia de la vida. Salen a escena los demonios de la corporeidad del hombre y de la mundanidad del mundo y sus diferentes elementos. Como en un misterio de la segunda mitad del siglo XV, el *Mystère des Actes des Apôtres*, de Simon Gréban, donde Proserpina, «madre de los diablos», presenta «cuatro diablillos» ante la mirada de su padre Lucifer; los hijos del diablo representan los cuatro elementos del mundo: tierra, agua, aire y fuego, de manera que cada uno de estos diablejos imita las actividades de sus correspondientes elementos. No cabe duda que éstos, intencionadamente evidenciados en los "infiernos" del Bosco -que no son, reiterémoslo una vez más, sino la inversión grotesca de la tierra en su inmanencia sin salida-, son los demonios del mundo y de la materialidad del hombre. Descubrimiento y goce del cuerpo y la mundanidad de la vida: tal es lo que convierte los espectáculos de las diabladas en fiestas

públicas, proclives a la risa y al exceso. El cuerpo sale a la calle, como vimos; pero el cuerpo nunca sale solo a escena, pues siempre lo acompaña su inseparable aliada: la muerte. Los demonios de la carne llaman inevitablemente a los demonios de la enfermedad, del hambre, de la vejez y la muerte. Esto es lo que verdaderamente aterroriza al hombre de fines de la Edad Media y comienzos de la modernidad, más que el miedo a un más allá. El cuerpo es siempre cuerpo en descomposición; los «infiernos corporales» son los infiernos de la vida. El cuerpo grotesco aparece siempre en el Bosco junto a los signos funestos de la muerte; no posee únicamente el carácter cómico y gozoso a que tiende a reducirlo Bajtin, y cuando el humor y la socarronería aparecen, es para hacer soportable el horror que tras él se oculta. El motivo del cuerpo grotesco que, como ya sabemos, más se repite en el Bosco, bajo todas sus formas, la boca, sirve para comer y beber, para gozar de los placeres del cuerpo. «Disfruta, come y bebe, que la vida es breve», dice el refranero popular. Las propias leyendas medievales acerca de los infiernos -desde el *Apocalipsis de Pedro* y la *Visio Pauli* hasta el *Purgatorio de San Patricio* y la *Visión de Tundalo*- son ricas en imágenes grotescas y corporales que luego van a inspirar en parte la temática y la imagería de las diabladas, como señala Bajtin. Entre ellas, destaca el festín de los demonios, con una detallada «gastronomía infernal». Véase en nuestro caso, por ejemplo, la sospechosa taberna alojada en el huevo-cuerpo horadado del Hombre-árbol, donde parece correr alegremente el vino, sin hablar del banquete que se dan los diablos a costa de los condenados, cuyo cuerpo asan, fríen, trinchan, despedazan y condimentan según los diferentes gustos de los moradores del infierno, donde al parecer son muy bien recibidos los cocineros. Si comparamos la inmensa cantina infernal en que se ha transformado el panel central y el derecho del *Juicio Final* de Viena, con el capítulo XLVI del cuarto libro del *Pantagruel*, o con el poema anónimo que sirvió probablemente de fuente a Rabelais, el

*Songe d'Enfer*, a cuyo héroe le sirven en el infierno «una copa hecha con la carne de un usurero, un asado de monedero falso y salsa de abogado»<sup>121</sup>, no podremos menos de admitir que existen importantes afinidades en el repertorio temático, así como en el tono grotesco de las imágenes. Pero si las bocas sirven para comer y beber, fácilmente se transforman también en fauces devoradoras y aniquiladoras, terroríficas quijadas como la de la grylla monstruosa del *Juicio* de Munich que emerge del piélago de lo informe para tragarse literalmente a los condenados. Llegados a este punto, la sonrisa que nos había dejado la comicidad del cuerpo grotesco se congela en la boca: estas figuras de colores fantásticos y delirantes, parecen flotar sobre el vacío, sobre un mar de nada que acaba con la ambigüedad de las escenas infernales. «La imagen de la *absorción* y la *deglución* -admite el propio Bajtin-, imagen ambivalente muy antigua de la muerte y la destrucción, está relacionada con la boca abierta»<sup>122</sup>. Y, sin embargo, alcanzado cierto extremo, nos topamos con una boca -en definitiva la mueca de la calavera, la verdadera sonrisa satánica- que no absorbe para regenerar, que no engulle con vistas a la renovación perpetua: unas fauces de acerados e invisibles dientes cuyas paredes no son sino el revestimiento corporal del vacío, punto final en el que la muerte no se dirige ya al nacimiento. Son éstas bestias antropófagas provistas de bocas mordisqueantes, carniceras, aterradoras, que no restituyen lo que comen; antes bien, lo mastican, lo desgarran, lo deshacen. La verdad que esconden los diablos-bufones del Bosco es demasiado terrible para mostrarla a las claras sin ponerle la careta del humor; pero si miramos bien, reconoceremos en estos moradores del infierno a los verdaderos agentes del mal, que, no hay que olvidarlo, han sido siempre y serán el caos y la muerte, espantosa aun para los buenos y virtuosos. Miedo colectivo, pues, exacerbado en esta época de Saturno por un sentimiento muy agudizado de la fragilidad de la vida que el Bosco interioriza y hace conciencia y angustia personal.



Tal será el sentido del «desbordamiento del infierno hacia la tierra», característico de los grandes pintores flamencos, desde Bosch al Brueghel el Joven. Para Minois «Esos infiernos son tremendamente humanos; les falta el aspecto esencial, no representable: la pena de daño, la separación de Dios y la eternidad»; pero esa «atmósfera de ausencia, de tiempo congelado, de silencio y de muerte» (Bernard Dorival), ¿no resuena ya en las pareces huecas del Hombre-árbol, cuando la concavidad del infierno clásico se ha transformado en la oquedad de un hombre profundamente angustiado y desgarrado, tal el pintor Hieronymus Bosch? El artista conjuga como nadie había hecho hasta entonces la imagen tradicional del infierno con el infierno interior de la mística y la subjetividad modernas. Nos resulta difícil, cuando contemplamos las facciones de la desesperación del gran monstruo que centra la composición en el «Infierno musical», no recordar la vívida *visión* de Teresa de Ávila. La mística no describe ya las consabidas penas infernales:

Esto no es, pues, nada en comparación de el agonizar de el alma: un apretamiento, un ahogamiento, una aflección tan sentible y con tan desesperado y aflido descontento que yo no sé cómo lo encarecer. Porque decir que es un estarse siempre arrancado el alma, es poco, porque aun parece que otro os acaba la vida; mas aquí el alma mesma es la que se despedaza. No vía yo quien me los daba, mas sentíame quemar y desmenuzar, a lo que me parece, y digo que aquel fuego y desesperación interior es lo peor.<sup>123</sup>

Vivir su propio infierno, y hacerlo como en «una concavidad metida en una pared» -«paredes que son espantosas a la vista, aprietan ellas mismas y todo ahoga», escribe la visionaria de Ávila-, pero sin que la meditación del infierno nos sirva ya -como en Santa Teresa o en Ignacio de Loyola- como un camino para alcanzar la salvación eterna, sino para abismarse en la insondable profundidad del *mal* o la muerte in-terminable: no otra nos parece la pena asignada al Hombre-árbol (monstruo híbrido nacido de la suma de mil destrucciones personales), al artista torturado no ya por los tradicionales instrumentos de tormento, sino por esos otros instrumentos musicales que tañen los

demonios del alma humana y cuyo sonido a la vez sordo y estridente, como congelado en las simas infernales, parece aprisionar sus sienes hasta penetrar en lo más hondo de su ser, desgarrándolo. La genialidad del artista holandés ha consistido en fusionar en un único paisaje el espectáculo del Averno tradicional con la experiencia del infierno de una interioridad. En estas landas en llamas «el yo surge y se ahoga en un instante eterno -como escribe Minois comentando el texto de Santa Teresa-; es como si la conciencia se detuviera para siempre en el momento de la última fracción de segundo antes de morir ahogado o aplastado. Nadie podrá superar est sentido del horror absoluto»<sup>124</sup>; del horror de la ausencia infinita de Dios que se materializa en la más terrible de las fantasmagorías bosquiana.

#### VII.4.3. El fuego y la fantasía

Transcribamos dos párrafos de Artaud:

Por otra parte, cuando pronunciamos la palabra vida, debe entenderse que no hablamos de la vida tal como se nos revela en la superficie de los hechos, sino de esa especie de centro frágil e inquieto que las formas no alcanzan. Si hay algo infernal y verdaderamente maldito en nuestro tiempo es esa complacencia artística con que nos detenemos en las formas, en vez de ser como hombres condenados al suplicio del fuego que hacen señas sobre sus hogueras.

Pues la crueldad endurece las cosas, moldea los planos del mundo creado. El bien está siempre en la cara exterior, pero la cara interior es el mal. Mal que eventualmente será reducido, pero sólo en el instante supremo, cuando todo aquello que fue forma se encuentra a punto de retornar al caos.<sup>125</sup>

La mirada del Bosco no se detiene en ninguna forma; antes bien, las desborda continuamente con la fuerza de la fantasía. Podría decirse que la fantasía bosquiana tiene algo de naturaleza ígnea : movimiento incesante comparable al del fuego, su juego caprichoso de formas sucesivas recuerda el bullir de chispas y sacudidas de las llamas que tan magníficamente ha descrito Bachelard en su *Psicoanálisis del fuego*. La vida de estas formas luminosas y

brillantes es tan efímera como la de esos "animalúnculos" ígneos; apenas duran un instante y, sin embargo, poseen una vitalidad y una belleza extraordinarias. Sin duda el fuego es una de las más hermosas y certeras metáforas de la vida, no sólo porque proporciona el calor vital, fecunda y purifica, sino porque representa, mejor que ningún otro elemento, ese ser tumultuoso del metamórfico hormigueo de la vida, así como la fugacidad de cada existencia que, como los destellos de las chispas que las llamas empujan hacia fuera, lucen por un momento y en seguida se extinguen. El fuego -como la vida, cuya esencia podemos imaginar ígnea- alimenta también a esas criaturas humanas tan pequeñas en las figuraciones del Bosco, para a la postre consumirlas, devorarlas en las llamas de las pasiones y el fuego de la guerra y los pueblos incendiados, en los que nuestro pintor demostró una singular maestría. No es necesario por lo demás insistir demasiado en la naturaleza dual del fuego, de sobra conocida: ilumina pero al mismo tiempo oscurece con su humo; luz celestial, se transforma en instrumento diabólico cuando es precipitada por Lucifer, «portador de la luz», a las regiones infernales del inframundo.

El fuego es una de las figuras más características del espacio visionario del Bosco. Los fuegos apocalípticos componen el telón de fondo de la escenografía infernal del pintor de 's-Hertogenbosch. Los lejanos incendios de las *Tentaciones* de Lisboa, de los infiernos y los Juicios finales acaso puedan relacionarse, escribe Gauffreteau-Sévy, «con la decoración real de las procesiones nocturnas y los misterios, cuando las antorchas enrojecían las fachadas medievales y las efímeras arquitecturas erigidas sobre los tableros», espectáculo que «debía recordar al Bosco el incendio de que fuera testigo en su infancia», que consumió un tercio de las casas de su ciudad natal, lo que según este autor sirvió para «reforzar su gusto por los braseros»<sup>126</sup>. Pero queremos llamar la atención sobre todo en ese fuego que, de manera más profunda -pues es también el "fuego" metamórfico de la fantasía- que

expresa mejor que ningún otro elemento el mal y la crueldad como - diría Artaud- «ley permanente» de la vida. Pero nos equivocaríamos si creyéramos que el pintor ha enfocado sus mundos imaginarios exclusivamente desde el punto de vista del caos, la muerte y la destrucción. Éstos aparecen siempre puestos de relieve como amenaza latente y como fondo de la existencia; mas no olvidemos que el fondo no se da jamás sin las figuras, y éstas bullen en los primeros planos del Bosco con una vitalidad inusitada, como un hervidero de intensa vida animal y humana. Simplificaríamos intolerablemente el arte del Bosco si no reconociéramos en su imaginación desbordante una forma de conocimiento. La vida y el movimiento frenético de todo lo vivo le fascinan: ¿cómo expresar mejor esta vitalidad proteica del ser que con la agitación infatigable del "fuego" de la fantasía? Como ese otro visionario fabricante de monstruos, Grandville, «hace vivir, andar y hablar a todo lo que le rodea, insufla vida a todo lo que existe, y lo que no existe se lo inventa»: «Transformaciones, visiones, encarnaciones, elevaciones, locomociones, exploraciones, peregrinaciones, correrías y altos. Cosmogonías, fantasmagorías, desvaríos, travesuras, humoradas y fubonadas. Metamorfosis, zoomorfosis, litomorfosis, metempsicosis, apoteosis y otras gnosias»<sup>127</sup>. Si pudiéramos poner un subtítulo a la obra bosquiana, probablemente no encontraríamos ninguno mejor que éste de *Otro mundo*, la obra fundamental del escritor e ilustrador genial Jean-Ignace-Isidore Gérard (1803-1847), conocido por el pseudónimo de Grandville, vinculado al Bosco por una indudable afinidad de genio y temperamento<sup>128</sup>. Nadie posiblemente como el Bosco permaneció atento para "cazar" las impresiones fugitivas. Es como si quisiera conjurar el fantasma de la discontinuidad y la negación, llenando los huecos, los paréntesis con su universo de visiones, con sus metamorfosis y estados de ensoñación, para completar así el círculo de la totalidad del ser, anulando la existencia temporal. Pero este desproporcionado

anhelo -ya lo vimos-, sólo podía desembocar en la experiencia del fracaso y la melancolía. Entre una forma y otra terminan imponiéndose los vacíos; la muerte planea sobre la vida de estas imágenes y sobreviene finalmente la angustia. Lo que preocupa en último término a la mirada visionaria del pintor es la fugacidad de estas manifestaciones de existencia, cuyo resplandor es tan efímero como el de las chiribitas que salen del fuego, en proceso siempre de desaparición y tan impermanentes e ilusorias como los juegos escenográficos.

El fuego, no lo olvidemos, es un componente esencial de la escenografía infernal. Seguramente el Bosco se interesó profundamente por esas diabladas y montajes infernales, no solamente porque formaban parte de la visión teatral que de la vida tenía el maestro, con todo lo que tiene ésta de ilusión, inestabilidad y engaño, sino por el carácter y la vocación de su protagonista principal: el diablo, mago entre los magos, ilusionista consumado de la trágica comedia del mundo. Volvamos a abrir el telón sobre las *Tentaciones* de Lisboa. Sobre el tablero, de espaldas a nosotros, el prestidigitador demoníaco de la chistera dirige el carnaval del diablo: un sinfín de transformaciones delirantes se apodera de la escena, donde nada permanece igual a sí mismo. La pálida muerte con su arco y sus flechas y montada sobre un tiburón alado sobrevuela la espesa atmósfera del cielo oscurecido por el humo; en la tabla derecha, otro pez volador lleva a un hechicero y a un bruja al Aquelarre. He aquí planteada la gran cuestión de una época famosa por sus procesos de brujería: el vuelo de las brujas al Sabbat, ¿tíen lugar *realmente*, o sólo ocurrre en la imaginación de sus protagonistas? La Iglesia, sobre todo después de la bula promulgada por Inocencio VIII en 1484 y en contra de lo promulgado en bulas anteriores, hace oficial la primera postura y condena como herejes a quienes se adhieren a la segunda<sup>129</sup>. Sea como fuere, a Satán y a sus secuaces se le conceden más poderes que nunca,

y si no realiza las increíbles acciones que se le atribuyen, se las ingenia para que creamos que son reales. Se le tiene, sobre todo, por un formidable ilusionista que puede engañarnos de todos los modos posibles, como ese mago lunático que secuce a su público crédulo con hábiles juegos de manos en *El Prestidigitador* del Bosco. Pero el engaño del diablo no siempre es tan ingenuo como en esta escena costumbrista. Véase si no la obra posiblemente más extraña e inquietante que nos ha dejado el Bosco, las *Bodas de Caná*. El episodio que sirve de ocasión para desplegar esta muestra de magia demoníaca no podía ser otro: el milagro de la transformación del agua en vino. Al fondo, el prestidigitador, varita en mano, parece pronunciar las palabras del encantamiento. En segundo plano, un desconcertante niño con un extraño atuendo (cuya artificiosidad hace pensar nuevamente en un traje de teatro) y que nos da la espalda cierra el círculo del conjuro mágico. Los comensales ignoran despreocupados los siniestros cambios que se están produciendo en la sala. La pregunta se repite una vez más: ¿son reales estas transformaciones, o se trata de "juegos engañosos" del diablo? El «príncipe de este mundo», el «engañador» y «taimado seductor», como lo define la Biblia, es además insuperable prestidigitador. Los teólogos e inquisidores de la época discuten los asombrosos efectos de sus "ilusiones". Para los inquisidores Institoris y Sprenger, autores del tristemente célebre *Malleus Maleficarum*, «En efecto, los demonios [...], que por su fuerza pueden desplazar los cuerpos, pueden, por ese momento, alcanzar las ideas y los humores, y, por tanto, también la función natural; me refiero a la manera en que ciertas cosas son vistas por los sentidos y la imaginación»<sup>130</sup>. El demonio -como la bilis negra del melancólico- afecta sobre todo a la imaginación y «hace ascender a la fantasía» cualquier forma o apariencia de transformación, un hombre que se convierte en lobo, una anciana que se transforma en muchacha o un varón que de pronto se descubre sin miembro viril; y ello lo hace de

tal modo «que los sentidos creen que es así en la realidad de las cosas», añaden los autores del *Martillo de las brujas*. Como en las representaciones teatrales, la imaginación puede engendrar y provocar los más sorprendentes alumbramientos, como nos cuenta en un sabroso relato Antonio de Torquemada:

[...] en una ciudad de Alemania representaron ciertos autos o comedias, en las cuales un hombre del pueblo representó un demonio, yendo vestido con unos aderezos e insignias feas y espantables, y acabada de hacer la representación, se volvió a su casa, tomándole codicia de tener acceso con su mujer sin mudar el hábito ni quitarse los vestidos, y dejándola preñada de este ayuntamiento, teniendo ella en la imaginación lo que representaba la figura y hábito en que su marido estaba vestido, vino a parir una criatura que representaba la misma imagen de demonio, tan espantable y con tanta fealdad, que ningún diablo del infierno se podía pintar más feo ni abominable.<sup>131</sup>

Torquemada termina por admirar «cúan gran fuerza es la de la imaginación». Pero si el dueño de este mundo, que para Lutero es también «el espíritu de la tristeza», atrapa y seduce al hombre por la fantasía, ¿qué visiones no provocará en el melancólico y en su *spritus phantasticus*, tan fácilmente excitable como hemos visto? De hecho, las trampas que el seductor pone al monje, el más ilustre de los hijos de Saturno que es propenso como sabemos al *taedium vitae* y a la melancolía, son todas maquinaciones de este tipo, complicados juegos de la imaginación como los que vemos en las *Tentaciones de San Antonio* de Lisboa, el muestrario más rico que conocemos de sugestiones visionarias y alucinatorias. Y es curioso, poder contra poder: la imaginación, arma favorita de Satán para urdir sus maquinaciones, se convierte también en el instrumento idóneo en manos de los místicos y su meditación del infierno como ejercicio espiritual (recuérdense los célebres de Ignacio de Loyola, donde en el quinto ejercicio de la primera semana se leen cosas como éstas: «Ver con la imaginación lo ancho, largo y profundo del infierno, como una concavidad muy espaciosa en el centro de la tierra»; «...ver con la vista de la imaginación aquel fuego espantoso y las almas encerradas como en

cuerpos también de fuego»; «Gustar imaginariamente las amarguras, lágrimas y hieles de los condenados»; «Tocar con el tacto de la imaginación el fuego que martiriza las almas de los condenados»; y así con los dos sentidos restantes<sup>132</sup>). Pero el dominio magistral del reino de la imaginación nadie se lo puede disputar al mayor de los manipuladores de este mundo. Lutero a pesar suyo no puede menos de admirar el ingenio del diablo:

¡Tan grande es la astucia de Satán y el poder que tiene para burlarse de nosotros! ¿Qué hay de sorprendente en todo ello?: ¿no cambia el vidrio [coloreado] nuestras sensaciones y nuestros colores? Se burla, pues, muy fácilmente del hombre mediante sus encantamientos: éste último piensa ver entonces algo que sin embargo no ve, oír una vez, el trueno, una flauta o una trompeta que sin embargo no oye.<sup>133</sup>

El ejemplo elegido por el Reformador no parece casual. Las potencias diabólicas están por todas partes, sobre todo en el aire. «Numerosa es la multitud de estas potencias en el aire que nos circunda - escribía San Atanasio en su *Vita Antoni*-. No están lejos de nosotros. Entre ellos los hay de una gran variedad»<sup>134</sup>. Por ello no es difícil imaginarse a los demonios, "espíritus" invisibles como el aire, translúcidos y, por lo tanto, capaces de asumir -como el cristal- cualquier apariencia. En la época del *Malleus* nadie parece dudar en efecto de que las metamorfosis son la mayor especialidad del diablo, el cual confiere este mismo poder a las brujas para transformarse y para transformar a los otros<sup>135</sup>. Se tiene a los demonios por invisibles; precisamente por ello, dominan el juego de las apariencias: pueden asumir cualquier forma. Además, son tantos -Juan Wier, en el *De praestigiis daemonum* (1564), calculaba su número nada más y nada menos que en 7.409.127 demonios, si bien el minucioso cálculo del teólogo y beato Reichhelm de Schöngan lo estimaba en 1.758.064.176- que pueden adscribirse a todas las cosas. Su acción se multiplica. Crean todo tipo de imágenes y todo lo pueden imitar: plantas, animales, objetos inertes, hombres, mujeres, monstruos, gigantes, ejércitos enteros. «El diablo transforma a todos los seres»,



decía Alberto Magno, y su discípulo Santo Tomás de Aquino no dudaba en creer que «Todos los cambios que pueden hacerse naturalmente y por medio de gérmenes el Diablo puede imitarlos»<sup>136</sup>. De hecho son los verdaderos dueños de lo visible: desde San Agustín hasta los comienzos de los tiempos modernos, se cree, como escribe el mayor demonólogo de la época Del Río, en sus *Controversias investigaciones mágicas*, que «todo lo que se hace en el mundo de manera visible puede ser obra de los diablos»<sup>137</sup>.

Cuando el Bosco comienza a pintar sus obras maestras, una cosa parecía ya indiscutible: el diablo gobierna el mundo. Sus esbirros eran innumerables, lo que equivalía a decir que todo estaba lleno de demonios y que, en el mundo, el diablo le había ganado el terreno al buen Dios.

Así están las cosas en tiempos de Sprenger -escribe Michelet-. Su libro está lleno de las más tristes confesiones acerca de la impotencia de Dios. «Él permite -dice- que sea así». Permitir una ilusión tan completa, dejar creer que el Diablo lo es todo, Dios nada, es más que permitir, es decidir la condenación de un mundo de almas infortunadas, indefensas contra este error.<sup>138</sup>

Palabras que expresan muy bien el *pandemonium* en que se ha convertido el mundo bosquiano. Ahora bien, como cuando Tales de Mileto aseguraba, cerrando con ello una época, que «Todo está lleno de dioses», semejante afirmación equivalía -como diría Ortega y Gasset- al descrédito de los propios dioses y a la sustitución de éstos por otra suerte de principios, podemos igualmente decir, empleando el mismo razonamiento, que la invasión demoníaca sin precedentes en la época del Bosco conllevaba, al menos entre los espíritus más lúcidos, un auténtico descrédito de los diablos, al tiempo que se debilitaban las creencias religiosas. Como ya hemos señalado reiteradamente, el tratamiento bufo que nuestro pintor hace de los demonios nos inclina a pensar que no se tomaba demasiado en serio su existencia "física" o "personal". La familiaridad del infierno y los diablos para los hombres los siglos XV y XVI -«Escritores, artistas, teólogos,

religiosos, simples fieles, todos hablan del infierno y de sus penas»- explica, como ha señalado Minois<sup>139</sup>, que perdieran parte de su carácter espantoso y pasaran a ser protagonistas, entre lo serio y la broma o la burla festiva, del teatro y la cultura popular, pero también ciertas actitudes de descreimiento entre algunos de los hombres más lúcidos de la época<sup>140</sup>. Sin embargo, existe en el Bosco cierta complicidad, cierto "guiño" con otra forma de lo demoníaco. Como el diablo, el pintor es también, en cierto modo, "dueño" de lo visible, y como él también un maestro de la ilusión y del engaño, un verdadero mago de las metamorfosis. Pero los demonios se han tornado ya en otra clase de "principios". El mundo puede ser todavía un gran escenario donde compiten Dios y el diablo, pero el escenario pertenece ya al demonio. No ya sólo el desierto, el mundo entero es el *topos* del demonio. El mundo se confunde con el diablo: el diablo es el mundo. El imitador de Dios, el eterno simulacro, ha usurpado la obra del Creador y se ha identificado finalmente con ella: de ahí que la naturaleza, el mundo entero, se encuentre "demonizado", bajo el imperio del *mal* o de la desfundamentación que el caos demoníaco introduce; huérfana de "Padre", abandonada al movimiento de su gratuidad, la humanidad se halla perdida en la escena de su absurda inmanencia. Despojado lo real de su *fondo* de trascendencia, ¿qué es entonces, en el *fondo*, sino un espejismo, una ilusión? Tales interrogantes parecen estar implícitamente planteados en la figuración bosquiana, en ese universo de apariencias fugaces hilvanado con las hebras de la ilusión y la fantasía, tan efímero y seductor como el mundo del teatro. Tal es su espectáculo visual de imágenes que se disuelven en sucesivas fantasmagorías, como si el artista se sirviera de varias de esas linternas mágicas de Athanasius Kircher, provistas de sus respectivos obturadores, sincronizados «de tal modo que la luz de una pudiera ser progresivamente disminuida mientras la otra -en un principio completamente oscurecida- se hacía cada vez más brillante.

De esta forma, la imagen proyectada por la primera linterna quedaba insensiblemente reemplazada por la vista de la segunda para deleite y asombro de los espectadores»<sup>141</sup>. Lo cual no hacía sino recordar el cambio incesante y las transformaciones que se sucedían en este universo de lo imperdurable, en este mundo de fuego y fantasía "hijo" del diablo que ha hecho, a espaldas del Creador eterno, un pacto secreto con la muerte.

#### VII.4.4. Se baja el telón. El artista, el diablo y la muerte

El diablo representa todo lo negativo, separador o "saturnino" de la existencia, esas fuerzas desestabilizadoras y destructoras que se identifican con el mal cósmico e individual. Pero el diablo no sólo es un «espíritu negador». Un mito muy antiguo, «extraordinariamente extendido» según Mircea Eliade, nos dice que el mundo, desde su origen mismo, está vinculado al diablo. Algunos relatos gnósticos hablan incluso de cierta consanguineidad entre el Verbo creador y Satán<sup>142</sup>. A veces se nos presenta a Dios solo, el cual, no sabiendo cómo ni por qué debía crear el mundo, se vio en la necesidad de pedir ayuda al Demonio: no existían más que las aguas del mar primordial; entonces «Dios envió al Diablo al fondo del Océano con la orden de traer un poco de arcilla para *hacer el mundo*»<sup>143</sup>. Otras versiones del mito cuentan cómo «Dios se paseaba completamente solo y al darse cuenta de su sombra gritó: ¡Levántate, camarada!». De la sombra divina surgió el Demonio-demiurgo<sup>144</sup>. Acaso quieran estas leyendas decir que el buen Dios, plenitud entitativa, jamás hubiera podido, él solo, *hacer* un mundo; que se requería una carencia originaria, tal es la deficiencia ontológica de la sombra (un reflejo, una huella: un hueco), para erigir mundos. ¿Puede extrañarnos entonces que la raza de los hombres naciera bajo la "advocación" de este demonio-obrador, que su destino la uniera a esa misma misión hacedora (*figuradora*), abocada a re-

inventar, a manifestar o a alumbrar (a *alumbrarlo* como sólo lo puede hacer un pintor), un mundo o un anti-mundo? El diablo, como el artista, permanece ligado al universo de la manifestación, de lo visible. El diablo además ha sembrado la inquietud en el corazón de los hombres, impidiendo que nos complazcamos en el reposo, aguijoneándonos y tentándonos sin descanso, henchidos de anhelos fáusticos<sup>145</sup>.

Pero creemos oportuno volver a esa "camaradería" entre Dios y el Diablo en la que abunda una variante de los cingaros de Transilvania: en esta ocasión el Creador arroja lejos de sí su bastón de mando, del cual sale el demonio<sup>146</sup>. Sería interesante saber por qué lo arroja. La leyenda no lo dice, pero tal vez no sea demasiado aventurado interpretarlo según el mito egipcio del «bastón del Sol», si se nos permite la libertad del trasvase mitopoético: Se creía que Amón-Râ, en su declive diario por el horizonte, precisaba de un bastón en el que apoyarse. Suponemos que el Sol envejecido, a punto de morir por el Oeste, arroja su bastón (su punto de apoyo, el Fundamento), para que lo recoja (o surja de él) el «ojo malo» de Nun, la Luna, que como sabemos no tiene luz propia, pero que es la única que puede reflejar la luz del Padre muerto. En cierto sentido, nosotros recibimos la herencia de la luna; pero ¿qué es ahora en nosotros el bastón de mando? Se ha transformado, ora en insegura muleta que a duras penas sostiene nuestra andadura, ora en instrumento "mágico". Cayado de pastor, conviene al «pastor del ser». Es asimismo el bastón del peregrino, inestimable báculo en el viaje de la vida (el camino que recorren con humana fortuna el *Hijo pródigo* o el personaje del reverso del *Carro de heno*), y la prótesis que suple las ausencias y miserias de las animadas y variopintas series de los tullidos de los dibujos de la Albertina y de Oxford. Palo de escoba, a cuyos exiguos lomos "vuelan" las brujas al Sabbat, hace las veces también de "montura invisible", *vehículo* de los "viajes" del mago-artista a través de los

mundos que ha contribuido a instaurar. Como tal, es la varita que señala una presencia y, según se cree, «hace nacer las fuentes»<sup>147</sup>: posee la virtud de canalizar y abrir una salida al difuso brotar del ser, señalando los ojos de la corriente subterránea de la vida. En definitiva, la vara sostiene la mirada, guía y hacer ver; se trata del índice del Dios muerto en la tierra: si éste podía crear con tan sólo señalar o tocar (creación de Eva por la mano del Verbo en el «Paraíso terrenal» del *Jardín de las Delicias*), el protador "infernial" de la vara mágica -léase el prestidigitador de la chistera en las *Tentaciones* de Lisboa- puede transformar y dar forma a lo ausente o inexistente; como el arte y su maravilloso poder de transmutación, puede *mostrar* feo como bello, pero también *lo siniestro y monstruoso* que anida, como una amenaza siempre latente, en el corazón mismo de nuestra realidad familiar. Se trata, en fin, de la vara mágica que fue regalo de Apolo a Hermes y que tiene, entre otras virtudes, el poder de adormecer o despertar al hombre. Mas pocos hombres como el Bosco se han servido del "bastón" de su arte para adentrarse en el fondo terrible y cruel de los infiernos de la vida; muy pocos como él han mantenido los ojos abiertos en esa densa oscuridad ante la cual el común de los mortales nos adormecemos. La vara que blande el artista en la mano y que constituye también a su modo el eje del mundo, es la vara sustraída de la mano mutilada del Creador-Eje único, la misma mano del Logos que nos bendice en el «Paraíso terrenal» del *Jardín* y que ahora *aparece* seccionada y atravesado por un puñal en el extremo inferior izquierdo del «Infierno musical». Únicamente aquí, en el corazón de este mundo condenado, el actor que quiso representar todos los papeles, el autor maldito que se abismó en la melancolía, puede quitarse sus máscaras, dejar al descubierto su cuerpo hueco, herido de muerte como el del Hombre-árbol. El diablo, que como por arte de magia había salido del "piso" del escenario, se fue como vino. El sujeto se queda a solas con la muerte. Puede que sea ésta la última

representación: la muerte del «sujeto biográfico», y en verdad ya nadie va a saber de ese «pintor Jeroen» -apenas nos han llegado unos pocos e insignificantes datos sobre su vida- sino de Hyeronimus Bosch, *El Bosco*. Como Ducasse (Lautréamont), «será en lo sucesivo el hijo de sus obras»; y como aquel que escribió su propia «Tanotografía», podría decir: «Escribo [pinto] en mi lecho de muerte»; «Sé que mi aniquilación será completa»<sup>148</sup>. Y sin embargo no es solamente la muerte del sujeto del "texto" o de la obra de arte lo que está en juego en el «Infierno musical». La enrarecida atmósfera de angustia que con mucha dificultad se respira aquí proviene de la amenaza de una muerte personal siempre diferida y, al mismo tiempo, de una "demoníaca" voluntad de no ser, un deseo de desaparecer. El artista que, cual proteico actor, quiso ser todas las criaturas, este "Dios frustrado", deviene por fuerza «del partido del diablo». Lo dice José Bergamín en agudísimo ensayo:

El Demonio es, como San Agustín lo definía, no un no ser, no nada, sino una voluntad de no ser, una voluntad de la nada; porque no quiso ser lo que era: angélico, criatura airada y luminosa; porque quiso no ser, no quiso dejar de ser, sino ser lo que no es, lo que no era, o quiere, ser nada, queriendo ser todo, queriendo no ser.<sup>149</sup>

Ahora bien, «Si Dios es el que es y el Demonio quiere ser como Dios» («pero no en Él», participando en Él como los ángeles y los santos y los místicos, a los que tanto admiró y seguramente envidió el Bosco, precisamente por no poder ser como ellos, por ser ya subjetividad moderna y desgarrada que no quiere ni puede renunciar a sí misma), «tiene -continúa Bergamín- que querer lo contrario: la nada, el no ser; y así se convierte en lo contrario de Dios, en el contrario, Satán, el adversario divino». Voluntad de todo o nada que en el universo bosquiano invadido por el demonio se hace voluntad cósmica de destrucción y muerte.

Y ésta es su tentación al hombre, hacerle como él quiso: como Dios o como nada. Por eso su voluntad nos lleva a la muerte definitiva, que es su infierno.<sup>150</sup>

## VII.5. Conclusión. La mirada nocturna

Por la noche, los sueños de muerte en los que no se sabe quién muere: todos, todos aquellos que están amenazados de muerte -y uno mismo, *por añadidura*.

Como si el conocimiento no nos fuese dado más que para conocer lo que no podemos soportar conocer.

- Maurice Blanchot, *El paso (no) más allá*<sup>151</sup> -

Puesto que la absoluta transparencia y omnipresencia de sí no está a mi alcance, no me queda sino la extrañeza absoluta a mí mismo, mi ocultamiento o desaparición. Puede pensarse el infierno bosquiano como el lugar imaginario donde se produce esta desaparición. No puede imaginarse en efecto una "estancia" más apropiada para «el rey de los terrores» que ésta. Allí nos anonadaba la mirada nocturna de la lechuza; aquí la "mirada" inhumana de los objetos inertes parece fustigarnos con su indiferencia. Éstos, originalmente utensilios humanos, han cobrado autonomía y vitalidad propias; se rebelan contra los hombres y se convierten en sus torturadores. En el infierno los objetos -que en la figuración bosquiana se había revestido de costras cerradas, duras y punzantes -se transforman en "mensajeros" de la *alteridad radical*. Provocan el terror: con ellos cualquier forma de intercambio es imposible. Baudrillard habla lúcidamente del «irredentismo del Objeto», de ese «Otro» que nos apasiona y seduce en el fondo *infernal* de nosotros mismos y que constituye «el horizonte de mi desaparición», «el lugar de lo que se nos escapa, aquel por donde escapamos a nosotros mismos» y que jamás está al término de nuestro deseo. Sólo es comparable esta alteridad radical que "viene de fuera" a la de las catástrofes y las epidemias, que tan magistralmente imaginó Jerónimo Bosch.

De la misma manera -escribe Baudrillard- que lo que

se designa como fatal en las catástrofes es la soberana indiferencia del mundo a nuestro respecto, también lo que se designa como fatal en la seducción es la soberana alteridad del Otro a nuestro respecto.<sup>152</sup>

La opacidad y extrañeza del «Objeto» -en el que se resume para Baudrillard la alteridad radical- sólo puede compararse con la opacidad y extrañeza de la noche, que como un manto de infinita crueldad se cierne sobre los infiernos bosquianos. ¿Y si el sol no volviera a aparecer? Las tinieblas están llenas de presentimientos, de malos *pre-sagios* o monstruos de la noche, presencias temibles que acechan agazapadas en las sombras y que acaso no sean más que los huecos dejados por las presencias diurnas al retirarse: lo que tanto nos atemoriza de la noche no son extrañas y desconocidas criaturas advenedizas, como venidas de otro mundo, sino lo familiar hecho girones, el orden diurno en proceso de desaparición (como nuestros sueños, la noche está hecha de los fragmentos de nuestra visión del día). Los infiernos bosquianos son todos nocturnos: no son sino la necesaria derivación de sus universos imaginarios tan luminosos como irreales o en trance de desintegración. La visión *apocalíptica* del hombre y su mundo que hemos visto en el Bosco, esto es, del hombre visto *desde la perspectiva de su final* (tal es el significado último del *infierno* bosquiano como ese espacio visionario de los condenados a la muerte eterna, in-terminable: pues sólo en él adquiere "plena significación" el *morir* humano que nunca es conclusión ni término final *más* que como anticipación que excluye por tanto toda seguridad o reposo), no se puede entender sino con este telón de fondo. Se trata de «la otra noche» a la que se refiere Blanchot.

La noche es la aparición del «todo ha desaparecido» [...]. Lo que aparece en la noche es que aparece la noche, y lo extraño no proviene sólo de algo invisible que se haría ver al abrigo y a pedido de las tinieblas: lo invisible es entonces lo que no se puede dejar de ver.<sup>153</sup>

Es la noche de los muertos presentida por los vivos, la que aparece en el recuerdo de los que han desaparecido, en el fondo de su



ausencia. Por eso Hades, cuyo nombre significa «el Invisible», fue erigido rey del mundo subterráneo de los muertos. Las apariciones de espectros y fantasmas se asocian generalmente con la noche. Ahora bien, Blanchot observa atinadamente que «El "fantasma" está allí para ocultar y apaciguar el fantasma de la noche. Los que creen ver fantasmas son los que no quieren ver la noche, los que la llenan con el espanto de pequeñas imágenes, la ocupan y la distraen fijándola, deteniendo el balanceo del eterno recommienzo»<sup>154</sup>. Sin embargo, su análisis se detiene en este punto demasiado pronto. En el hombre esa otra noche, ese vacío o abismo, no se puede dar más que en esta noche. El miedo y la angustia de la noche (la otra) reviste con frecuencia la forma sensible del miedo en la noche: desamparado, el hombre teme a esa oscuridad "vaciada" de cosas que parece conspirar contra él. Todavía los aparecidos o fantasmas familiares pueden tenderle un puente con el mundo diurno (después de todo no son sino un recuerdo, una huella, una sombra del mundo que conocemos); pero, ¿qué hay de esos monstruos o demonios sin forma, sin nombre, sin historia, sin parecido alguno, seres sin ser que no son más que su propia presencia fantástica? Hasta los niños saben que estos "fantasmas" y "cocos" de los cuentos infantiles no existen: indefinidos o definidos sólo por sus pesadillas y terrores nocturnos, no existen ni han existido nunca. Pero aquí radica precisamente su poder perturbador. No se sabe muy bien cómo son, porque no tienen rostro propiamente dicho; nunca se les ve porque en realidad nunca están presentes: por eso son invisibles. Y no obstante, nos amenazan, nos intimidan. Ahora bien, ¿cómo lo que no existe puede actuar sobre nosotros, ejerciendo sobre nuestro ánimo una "presión" invisible, impalpable y, sin embargo, profundamente trastornadora? Por eso precisamente: porque no existe; es esta inexistencia lo que la hace existir como ausencia, lo que hace que aparezca como *desaparición*: desaparición del día, retirada del mundo y de las cosas presentes frente a las cuales se consolidaban las

sucesivas reaseveraciones de mi yo ahora también, como la memoria del día, amenazadas de disolución. Tal es el poder de estos monstruos fantásticos de la noche gélida e infernal del Bosco, el poder nihilizador, *demoníaco*, de lo que, no siendo, suplanta a las criaturas de Dios («El que es») nacidas bajo el calor del Sol. Monstruos y *fantasmas* como los que pinta el Bosco no existen ¿quién lo duda? Es más, su naturaleza esencialmente anómala los hace inexistentes por definición: son *nada*, concreciones de nada; nacen de de la nada y vuelven a ella; ¿qué mejor entonces para recordarnos nuestra propia nihilidad ontológica, nuestro propio ser lábil, huidizo, que hace de la esencia del hombre una contradicción viviente, un posible imposible? Son seres fantásticos, porque la fantasía nos abre al horizonte de posibilidad (al horizonte en el que «la otra noche» aparece como posibilidad del "día"); la que, desrealizando la realidad (como las tinieblas confunden y desrealizan los seres diurnos) hace aparecer lo irreal, lo que *no es*, como el horizonte posible y amenazante del vacío. Son estos monstruos o demonios inexistentes los que atormentan a los condenados en los infiernos del Bosco: con sus armas increíbles y fantásticos instrumentos de tortura apuñalan, empalan, rebanan, desollan, asan y someten a otros mil suplicios a las almas en pena: en eterna pena, porque en el *infierno*, ya lo hemos dicho, *no se justifica el sufrimiento más que por el sufrimiento mismo*, pues no hay redención de la "pena" de ser hombres, y los pecados son ya tan grandes que no hay pecados que purgar. El mundo que pinta el Bosco es del triunfo del pecado, el de los «sufrimientos infernales» o la «pena culpable».

Vivir sin esperanza, ni siquiera en la *espera* de la muerte segura, pues como hemos visto con Heidegger la espera no tiende más que a la realización -al fin, al reposo-, y la realización no es sino la negación de la posibilidad<sup>155</sup>. Por eso la muerte en el hombre -la muerte de los condenados en el infierno bosquiano- es una muerte sin

fin, una muerte infinita. Si no es tanto espera escatológica como posibilidad, un «vivir para la muerte», nuestra existencia, aunque desarrolla su actividad en el "día", parece tener su morada esencial en la oscuridad, en la noche a la que Novalis dedica unos famosos himnos. Por ello, aunque se enseñoree en el reino de la luz, aunque su sentido de la vista sea mucho más preciso que el de otras criaturas, el hombre -«el egregio Extranjero, de ojos pensativos y andar flotante» que canta Novalis- pertenece al reino de la noche. El poeta o artista melancólico es el se hace consciente de su extranjería en el mundo de la luz. Abruptamente, después de alabar las maravillas de la Luz, el poeta introduce la primera persona -la primera persona de quien por fin se ha encontrado a sí mismo:

Pero me vuelvo hacia el valle, a la sacra,  
indecible, misteriosa Noche. Lejos yace ya el mundo  
-sumido en una profunda gruta- desierta y solitaria  
es su estancia. Por las cuerdas del pecho sopla  
profunda tristeza. En gotas de rocío quiero hundirme  
y mezclarme con la ceniza [...]. ¿Qué es lo que, de  
repente, tan lleno de presagios, brota en el fondo  
del corazón y sobre la brisa suave de la melancolía?  
¿Te complaces también en nosotros, Noche oscura?  
¿Qué es lo que ocultas bajo tu manto, que, con  
fuerza invisible, toca mi alma.<sup>156</sup>

¿Qué tienen de propiamente románticos estos versos en prosa? Quitémosles su «fe en el retorno de la inocencia», su confianza en la regeneración y la salvación por el sentimiento -en Novalis el amor-, y tendremos la experiencia melancólica universal; despojemos a la Noche y a la muerte de lo que tienen de acogedoras, de descanso o reposo, y habremos dado con la experiencia del abismo, como dice Blanchot, con «el recuerdo sin reposo». Quizás no esté de más que recordemos con este autor la *historia* de las «decisiones posibles del día» con respecto a la noche incierta y desmesurada<sup>157</sup>:

1ª La medida griega acepta y respeta la noche como un límite que no se debe franquear. La pone «a distancia» reconociéndolo como el «oscuro destino» al que es preciso someterse: así se asegura la sobriedad del límite, «el equilibrio».

2\* Las tinieblas de la noche son (supuestamente) disipadas por la luz de la razón. Se encuentra una razón suficiente para que haya ser más bien que nada. El "triunfo" ilustrado que no hace más que ahuyentar la noche, sin disiparla realmente.

3\* Por fin, la gran "superación" dialéctica, la apropiación de la noche por el día, que es entonces «el todo del día y la noche, la gran promesa del movimiento dialéctico».

Y, sin embargo, como observa Blanchot, aquí «todavía se alude a la noche del día»; no aparece la *otra* noche, que únicamente se da como alteridad. El melancólico romántico anda, como Novalis, en busca de la verdadera noche, pero esta misma verdad que cree buscar en la noche lo traiciona. Como el saturnino que con la mano en la mejilla y la cabeza inclinada como en actitud de oír parece *escuchar* la voz de las profundidades, ve el mundo sumido en una profunda gruta, en la gruta de la tierra, y se encamina hasta este mundo subterráneo. La privación de la luz que reina en él despierta, pone en vela la fantasía del artista, del poeta. Pero las imágenes con que pretende apresarlo se alimentan de la luz del día; la actividad misma de su arte pertenece al reino de los actos humanos. Se mueve por tanto en la *falsa* noche (en la «primera noche», como la llama Blanchot) del que, profundizando en la oscuridad, pretende hallar «algo esencial», por ventura «la verdad de la noche». Pero este intento y esta voluntad misma pertenecen al mundo y «por medio del mundo, a la verdad del día»<sup>158</sup>. Olvida que éstos son los dominios (*demonios*) de Hades, «el Invisible», donde sólo se ve aquello que es imposible ver, donde únicamente aparece la desaparición, porque nunca puede advenir a la presencia lo que, en rigor, *no es*. El poeta (artista) quiere llegar, a fuerza de horadar la tierra, a un fondo seguro, al refugio en el corazón de la noche de un fundamento primero, mas como con el arte, en cuanto actividad *diurna*, no lo alcanza jamás -pues silenciosamente sabe o presiente que tal fundamento último no puede apoyarse a su vez sino

en el vacío-, queda eternamente insatisfecho. De este modo, su búsqueda incesante alterna con períodos de absoluta inactividad: la inacción, la inhibición, la inercia del artista melancólico. Comprende que sus obras no son más que un pálido reflejo de «la obra», una sombra, una imagen de ese «momento indeciso de la fascinación» que permanece sin dominar y sin aprehender, inasible, por mucho que, como la figura de Melancolía del grabado de Durero, cerremos la mano para asirla. Tal es, en palabras de Blanchot- «la soledad esencial de la obra»; la soledad también del artista saturnino, de quien, edificando todavía «a la manera del día», ya no puede sustraerse de haber presentado «la otra noche». La melancolía le sobreviene al artista porque quiere capturar en imágenes la «inspiración», en el sentido de Blanchot, la fascinación de ese instante en el que Orfeo se volvió para «mirar a Eurídice sin preocuparse por el canto»<sup>159</sup>. Pero tal *inspiración* no puede sentirse más que como fracaso, como imposibilidad de abarcar con la vista lo invisible, de poner límites a lo ilimitado, y, no obstante, consagrarse a esta imposibilidad, a este "error" que es «querer agotar el infinito, poner término a lo interminable». La *inspiración*, como la melancolía del artista, se vincula esencialmente a este *deseo* irrealizable

que no quiere a Eurídice en su verdad diurna y en su encanto cotidiano, que la quiere en su oscuridad nocturna, en su alejamiento, con su cuerpo cerrado y su rostro sellado, que quiere verla no cuando es visible, sino cuando es invisible, y no como la intimidad de una vida familiar, sino como la extrañeza de lo que excluye toda intimidad, no hacerla vivir, sino tener viva en ella la plenitud de su muerte.<sup>160</sup>

Fue sólo un instante, pero el artista visionario no pudo sustraerse ya a este momento. Querer a Eurídice más allá de todo límite, sin poder traspasar «los límites mensurados del canto», conduce a la inacción melancólica; puede incluso llevar a la locura, a esa «locura sin justificación» de los héroes trágicos, que ya el *Problema XXX,1* había atribuido al temperamento melancólico y que «el día condena

[...] como la expiación de la desmesura».

Puede que el artista busque en sus obras un abrigo, una «madriguera» -escribe Blanchot a propósito de *la Madriguera* de Kafka- que le proteja del abismo al que le lleva la desmesura; pero esta labor de zapa es ya peligrosa: la madriguera se edifica «precisamente, ahondando, profundizando en el vacío, haciendo el vacío alrededor de ellos». En efecto,

Se edifica a la manera del día, pero se está bajo tierra, y lo que se levanta se hunde, lo que se erige se abisma. Cuanto más sólidamente cerrada al afuera parece la madriguera, más grande es el peligro de estar encerrado con el afuera, de estar entregado sin salida al peligro, y cuando toda amenaza extraña parece apartada de esta intimidad perfectamente cerrada, la intimidad se convierte en extrañeza amenazante, entonces se anuncia la esencia del peligro.<sup>161</sup>

El «afuera» es la *otra* noche. La bestia del cuento de Kafka se encierra con la *otra* bestia. Llega un momento en que el artista "oye" dentro de sí la voz de su *otro*, de su doble monstruoso que nace de los fragmentos o las ruinas de su yo diurno. Lo sabe bien el Bosco, pintor de cuevas sospechosas y lugares ocultos (pintor que ha profundizado en sí mismo hasta transformarse en Hombre-árbol, criatura condenada que sólo encuentra morada en las regiones subterráneas del infierno), de espacios de intimidad que esconden un peligro latente, una amenaza contenida que, una vez que se toma conciencia de ella, ya no puede cesar. Es como «un susurro imperceptible -escribe Blanchot-, un ruido que apenas se distingue del silencio»; pero un silencio que puede llegar a hacerse estridente, grito inarticulado que desgarrar la profundidad de la noche, como los mudos y desgarradores tañidos del arpa y los otros instrumentos en el «Infierno musical». La mirada visionaria es ya una mirada que *escucha*: escucha los gemidos del silencio que un artista como el Bosco es capaz de convertir en imágenes; la *gruta* se transforma entonces en *grotesco*, en huevo horadado en el que incuban las formas monstruosas. El pintor, que ha pre-sentido la *otra* noche (sus monstruos son sobre todo *pre-sagios* de

esta oscuridad sin fin), ya no puede ver el mundo más que deformado y grotesco, no puede acercarse a las cosas más que distanciándose de ellas, distorsionándolas; ya no puede acercarse a sí mismo sino apartándose de sí, yendo, como un espectro, «de aquí para allá», viéndose ya siempre como siendo otro. Tal es la experiencia del artista, que no es según Blanchot sino la experiencia del riesgo absoluto.

Aquel que entró en la primera noche intenta intrépidamente ir hacia su intimidad más profunda, hacia lo esencial; en un momento dado oye la otra noche, se oye a sí mismo, oye el eco eternamente repetido de su propia marcha, marcha hacia el silencio, pero el hueco lo devuelve, como la inmensidad susurrante, hacia el vacío, y el vacío es ahora una presencia que viene a su encuentro.<sup>162</sup>

El artista saturnino aprende del abismo. Una vez "liberado" de las "cápsulas" que lo contienen, el abismo es «esa cosa monstruosa que va a su encuentro eternamente, que trabaja allí eternamente»<sup>163</sup>, y que, como el monstruo emblemático del Bosco, la grylla u Hombre-árbol, resulta ser la propia sombra del pintor, su doble en negativo: si su yo es hueco como un guante (como el cuerpo monstruoso del Hombre-árbol), el monstruo es este mismo guante vuelto, la piel vuelta de su rostro diurno: lo que patentiza, en definitiva, el propio vacío oculto a la mirada (pero no por un instante a la mirada visionaria, a la «mirada de Orfeo») por su propio revestimiento sensible. Quizás nadie como el pintor, que trabaja como probador de atuendos imaginarios, nadie como un fabricante de imágenes, que, cual disfraces de carnaval, pone y quita a la noche -o a la imprimación blanca de la tabla o el lienzo- sus vestidos mágicos, sabe, barrunta o pre-siente con *sagacidad* saturnina, que las imágenes son *imágenes del vacío*, y nada más, sacadas a la luz por la fantasía que se pone a trabajar precisamente cuando los ojos se cierran, en ausencia de toda luz. El artista ha perdido su inocencia al asomarse al «corazón de las tinieblas»: ha visto las cosas reflejadas en el espejo de la noche, lo que equivale a atreverse a mirarlas desde su envés, desde el lado

oscuro del espejo: el espejo del diablo, el del no ser, el del mal, el del engaño. Pero recordemos cuál es la verdadera maestría del demonio: las transformaciones. Pues cuando el ser está "preñado" de la nada se vuelve fluido, proteico, escurridizo, mientras que el hombre se hace lábil, quebradizo como el vidrio. Tal es el universo metamórfico abierto por la fantasía del Bosco donde todo es posible, donde todo se puede transformar en todo porque nada es realmente nada.

Concluamos con Blanchot que el arte «comienza con la mirada de Orfeo», pero que «para descender hacia ese instante Orfeo necesitó el poder del arte»<sup>164</sup>. ¿Hay algún modo de "comprender" esta paradoja en la que, sin embargo, se sitúa «la esencia» de la escritura y del arte mismo? La revelación del arte («la mirada de Orfeo») sólo se tiene en el arte mismo, en su «soledad esencial». ¿Qué se descubre en este movimiento? Que las imágenes con las que tratamos de aprehender el misterio infinito son sólo imágenes, imágenes de imágenes en el juego especular, sombras o reflejos que buscaban lo esencial excavando en la profundidad, pero que en este mismo movimiento instalan al arte en «lo inesencial». Es precisamente en esta región umbratil del arte, que deja siempre inacabada «la obra» en el sentido de Blanchot, donde aparece la desaparición, donde *se muestra* el vacío incommunicable. Hemos visto en las figuras monstruosas del Bosco, meras presencias fantásticas, *imágenes* de este vacío: sus monstruos, con su inexistencia radical, tal vez son un modo de ver -como sólo lo puede ver el artista visionario- lo invisible, la propia muerte sin fin que se experimenta en las honduras infernales, cuya verdad - la *verdad del infierno*- sólo se da como ocultación, precisamente: en la *ausencia* de la verdad.





## Notas del capítulo séptimo

1. *Libro de los Enxemplos*. Biblioteca de Autores Españoles, L I, cap. CCXXVII. Debo la cita a I. Mateo Gómez, *Temas profanos en la escultura gótica española: las sillerías de coro*, ed. cit., pág. 40.
2. Odorico de Pordenone, *Relación de viaje*, ed. cit., III, 1, pág. 48. Marco Polo por su parte lo había situado en los confines de Persia: «Allí se encuentra una grandísima llanura donde crece el árbol seco que os describiré. Es muy grande y frueso, sus hojas son verdes de un lado y blancas del otro. Produce nueces semejantes a las castañas, pero dentro no tiene nada. Su madera es amarilla y dura como la del boj. No hay otro árbol a más de cien millas...»
3. Como escribe Ruy González de Clavijo, embajador de Enrique III ante Tamerlán, «en esta Ciudad acerca de una plaza está un arbol seco en la calle junto con una casa, é dicen que aquel arbol ha de tornar verde, é en aquel tiempo a de ir á aquella Ciudad un Obispo Christiano, con muchas gente de Christianos, é que ha de convertir álos de aquella ciudad á la fé de Jesu Chisto». *Historia del gran Tamerlan*. Madrid, 1782, págs. 110-111.
4. Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1991 (2ª ed.), pág. 19.
5. Edgar Wind, *Los misterios paganos del Renacimiento*. Ed. Seix Barral, Barcelona, 1972, págs. 167-168.
6. Cit. en E. Wind, *id.*, pág. 160.
7. Puede verse un dibujo renacentista de un relieve romano (Caburg Castle) y una copia de la Leda de Miguel Ángel (Dresde, Gemäldegalerie), figs. 4 y 3, respectivamente, en E. Wind, *id.*
8. Ficino, *De amore*, II, viii. Cit. en Wind, *id.*, págs. 163-164.
9. Ficino, *Platonis Opera* (1548). De ahí que, como escribe Wind, de quien tomamos esta referencia, «la expresión "niños asustados por una máscara" tenga el sentido de imagen sepulcrar». O. c., pág. 163, n54. El mismo autor recuerda que en Horapollo (*Hieroglyphica*, 1551), la palabra "*Manes*" está representada por una máscara que flota en el aire bajo la mirada de los ojos divinos (ver fig. 85 en Wind).
10. Ficino, *De Amore*, IV, ii. Cit. en E. Wind, *id.*, págs. 170-171.
11. G. Bachelard, *La poética del espacio*, ed. cit., págs. 120 y 112.
12. G. Bachelard, *id.*, pág. 111.
13. G. Bachelard, *id.*, pág. 147.
14. G. Bachelard, *id.*, pág. 143.
15. *Pontifical* de Guillaume Durand. Pueden verse varios ejemplos de bestias saliendo de conchas y caracolas del siglo XV recogidas por Baltrusaitis, *La Edad Media fantástica*, ed. cit., pág. 162, fig. 39.

16. Cfr. J. Baltrusaitis, *La Edad Media fantástica*, ed. cit., págs. 57 y ss.
17. Cfr. M. Cinotti, *El Bosco*, ed. cit., n° 7, donde pueden verse reproducidas dichas copias. Para los grabados de Cock, véase, o. c., n° 16 y J. Baltrusaitis, *La Edad Media fantástica*, ed. cit., pág. 63 (fig. 41, pág. 64).
18. G. Bachelard, *Lautréamont*, ed. cit., pág. 40.
19. Cit. en E. Wind, op. cit., pág. 193.
20. José Bergamín, «Musaraña de la pintura». En: *La importancia del demonio y otras cosas sin importancia*. Ediciones Júcar, Madrid, 1974, pág. 144.
21. Émile Mâle, *El arte religioso de los siglos XII al XVIII*, ed. cit., pág. 157. Cabe preguntarse, por otra parte, por qué los muertos ya no levantan la tapa de sus sarcófagos, como se ve en los Juicios del siglo XIII, sino que emergen de una fosa abierta en la tierra. Semejante olvido de la tradición sólo se podía justificar porque, como escribe Mâle, «En el teatro, al sonar la trompeta, los muertos salían hasta medio cuerpo por rectángulos practicados en el piso de la escena; he aquí lo que los artistas copiaban.
22. Cfr. J. Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, ed. cit., pág. 205. Sobre las críticas y matizaciones actuales a la concepción de Mâle, cfr. Pierre Francastel, *La realidad figurativa*. Ed. Paidós, Barcelona, 1988. 2 vols, vol. II, pág. 269, nota 100. Véase asimismo el artículo de Gustave Cohen, «The influence of the Mysteries on art». *Gazette des Beaux-Arts*, 1943.
23. Cfr. Pierre Francastel, *La figura y el lugar*. Ed. Monte Ávila/Laia, 1988, págs. 66 y ss.
24. El texto más completo que se conserva sobre el espectáculo de estas máquinas que salían sucesivamente en procesión parece ser el de Alessandro d'Ancona, que a su vez reproduce el de un tal Matteo di Marco Palmieri acerca del espectáculo visto por éste en Florencia allá por el año de 1454. El observador italiano relata con todo lujo de detalles la asombrosa escenificación en cada nùvola de los distintos episodios de la leyenda sagrada, desde la caída de Lucifer («en medio de la Plaza de la Señoría se hizo una representación de la batalla de los ángeles, durante la cual Lucifer fue maldecido y arrojado del cielo con sus ángeles») hasta la Pasión, Muerte y Resurrección de Nuestro Señor Jesucristo, pasando por los "edificios" de Adán y Eva, Moisés y los Profetas, la Anunciación, la Natividad, la Adoración de los Magos y otros hasta hacer un número de veintidós, todos pujando para ver cuál era capaz de inspirar mayor admiración entre el público fácilmente impresionable, para lo que no se escatimaba en medios ni se hacían ahorros de ningún tipo (pasado el décimo edificio, «el texto narra que un loco alemán, en ese momento, se acercó para tocar el oro, de los ramos, sin duda»). Alessandro d'Ancona, *Memorie storiche*. Cit. en P. Francastel, *La figura y el lugar*, ed. cit., pág. 65.
25. P. Francastel, *La realidad figurativa*. Ed. Paidós, Barcelona, 1988, 2 vols., vol. II, pág. 276.
26. El primer autor en señalar la posible influencia del teatro en la obra del Bosco fue L. Maeterlinck, «A propos d'une oeuvre de Bosch au Musée de Gang». *Revue de l'art ancien et moderne*, XX, 1906, págs. 299-307, y tras él Brion, Combe, Puyvelde, Delevoy y el propio De Tolnay (1965), entre otros, aunque siempre como una referencia más o menos marginal, sin hacer de la óptica teatral una de las características esenciales del pensamiento figurativo del artista.
27. Información facilitada a M. Gauffreteau-Sévy (cfr. *Hieronymus Bosch El Bosco*, ed. cit., pág. 47) por L. Pirenne, conservador de los archivos de Brabante.

28. *Ib.*
29. M. Gauffreteau-Sévy, *op. cit.*, págs. 47-48.
30. Cfr. M. Cinotti, *op. cit.*, «Datos biográficos», a. 1432-33.
31. M. Bussagli, *El Bosco*, ed. cit., pág. 5. Ver también Delevoy, *Bosch. Étude biographique et critique*, ed. cit., pág. 10, sobre esta misma suposición.
32. R.L. Delevoy, *op. cit.*, pág. 14.
33. M. Brion, *Bosch*, ed. cit., págs. 11-12.
34. M. Gauffreteau-Sévy, *op. cit.*, pág. 48.
35. I. Bango Torviso y F. Marías, *Bosch. Realidad, símbolo y fantasía*, ed. cit., pág. 110.
36. I. Bango Torviso y F. Marías, *op. cit.*, pág. 111.
37. R.L. Delevoy, *op. cit.*, pág. 62.
38. Felipe II, *Cartas a sus hijas*. Recogida en M. Cinotti, *op. cit.*, «Antología de interpretaciones críticas».
39. «Todo el mundo es un escenario, / y todos los hombres y todas las mujeres son meros actores...». Cit. en W. Kayser, *Lo grotesco*, ed. cit.
40. W. Schakespeare, *Obras completas*. Ed. Aguilar, Madrid, 1981, pág. 1155.
41. Sobre la metáfora del teatro en la literatura europea, cfr. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, ed. cit., I, pág. 203 y ss., de donde hemos tomado las anteriores citas y referencias.
42. W. Kayser, *op. cit.*, pág. 109.
43. Jesús González Requena, *La metáfora del espejo. (El cine de Douglas Sirk)*. Ed. Minneapolis, Valencia, 1986, pág. 209.
44. Enrique Gil Calvo, «Sujeciones sin sujeto». *El País*, «Babelia», pág. 5. 22 de Agosto de 1992.
45. Fernando Pessoa, *Libro del desasosiego*. Edición de Ángel Crespo. Barcelona, 1986, 17, pág. 44.
46. F. Pessoa, *id.*, 25, pág. 48.
47. Francisco de Quevedo, *Parnaso*, 63, a. *Poesía original completa*. Edición de José Manuel Blecua. Ed. Planeta, Barcelona, 1990 (3ª ed.). «Poemas metafísicos», 2, pág. 4.
48. Francisco de Quevedo, edición citada, «Poemas metafísicos», 12, vv. 31-32, pág. 11.
49. Fernando Pessoa, *op. cit.*, 18, pág. 44.
50. F. Pessoa, *id.*, 24, pág. 47.
51. M. Gauffreteau-Sévy, *op. cit.*, pág. 49-50.

52. Mijael Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Alianza Editorial, Madrid, 1988, págs. 41-42.
53. M. Bajtin, *id.*, pág. 43, nota 1.
54. M. Bajtin, *id.*, pág. 26.
55. Cfr. M. Bussagli, *op. cit.*, pág. 5.
56. Cfr. M. Bajtin, *op. cit.*, págs. 44 y 45.
57. Antonin Artaud, «El teatro y la peste». En: *El teatro y su doble*. Ed. Dehasa, Barcelona, 1990, pág. 25.
58. J. Huizinga, *Homo ludens*, ed. cit., pág. 14.
59. J. Huizinga, *id.*, pág. 22.
60. Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, ed. cit., pág. 145.
61. H.G. Gadamer, *id.*, pág. 146.
62. H.G. Gadamer, *id.*, pág. 149.
63. Debemos estas oportunas aclaraciones a los traductores de *Verdad y método*, Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito. Cfr. H.G. Gadamer, *op. cit.*, pág. 143, nota 1.
64. H.G. Gadamer, *id.*, pág. 153.
65. Sobre la importancia del juego y su vinculación con lo sagrado entre los antiguos griegos, véase J. Huizinga, *Homo ludens*, ed. cit., págs. 128 y ss.
66. Ya se entienda la fiesta como transgresión (Bataille), ya se entienda como regeneración social (Durkheim) o cultural (Bajtin), cualquier intento de analizar el *Estado de fiesta* -como reza el título de un ensayo de Enrique Gil Calvo (Ed. Espasa-Calpe)-, destruye el fenómeno, no sólo porque es imposible examinarlo sin que cese la fiesta -mientras existe la fiesta, no existe el análisis, cuando empieza el análisis, cesa la fiesta-, sino porque cualquier discurso sobre la misma busca en último término restituirla según la norma monofocal del centro, perdiendo así la fiesta su especificidad, su alteridad o *marginalidad*. Sobre el sentimiento festivo puede consultarse la obra de Harvey Cox, *La fiesta de los locos. Ensayo sobre el talante festivo y la fantasía*. Ed. Taurus, Madrid, 1983, sobre todo págs. 39 y ss. Puede verse asimismo *La fiesta*, Alianza Editorial, Madrid, 1993, edición de Uwe Schultz donde se recogen diversos artículos que tratan la fiesta en sus distintos aspectos y formas en la historia.
67. R. Girard, *La violencia y lo sagrado*, ed. cit., pág. 127.
68. A. Artaud, *op. cit.*, pág. 29.
69. P. Francastel, *La figura y el lugar*, ed. cit., pág. 101.
70. Cfr. sobre las mismas, A. Huxley, *Cielo e infierno*, ed. cit. Apéndice III, pág. 155.
71. J. Yarza Luaces, *Formas artísticas de lo imaginario*. Ed. Anthropos, Barcelona, 1987, pág. 31.
72. M. Gauffreteau-Sévy, *op. cit.*, pág. 49.

73. A. Artaud, *op. cit.*, pág. 80.
74. A. Artaud, *id.*, pág. 81.
75. *Ib.*.
76. Vasari, *Vida de Piero di Cosimo*. Cit. en Françoise Duvignaud, *El cuerpo del horror*. Fondo de Cultura Económica, México, 1987, pág. 102.
77. M. Bajtin, *op. cit.*, págs. 29-30.
78. Pierre Klossowski, *Tan funesto deseo*. Ed. Taurus, Madrid, 1980, pág. 147.
79. Jean Baudrillard, *La transparencia del mal*, ed. cit., pág. 138.
80. M. Bajtin, *op. cit.*, pág. 29.
81. J. Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, ed. cit., pág. 206. Sobre la idea de la muerte a fines del siglo XV, cfr. *supra*, II.2.5.
82. A. Artaud, «El teatro y la crueldad». *Op. cit.*, pág. 98.
83. Ver más arriba, III.1.2., B.
84. Jacques Lacan, «El estadio del espejo como formador de la función del Yo (Je) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica». En: *Escritos I*. Editorial Siglo XXI, México, 1989, 2 vols., vol. 1, pág. 87.
85. J. Lacan, *id.*, pág. 90.
86. J. Lacan, *id.*, pág. 93.
87. J. Lacan, «La agresividad en Psicoanálisis». En *op. cit.*, vol. 1, pág. 97.
88. J. Lacan, «La imagen del espejo...». *Op. cit.*, vol. 1, pág. 90. Aún se encuentra otra referencia al visionario de 's-Hertogenbosch en los *Escritos* de Lacan que puede ser interesante recoger: «Hay -escribe el psiquiatra- que hojear un álbum que reproduzca el conjunto y los detalles de la obra de Jerónimo Bosco para reconocer en ellos el atlas de todas las imágenes agresivas que atormentan a los hombres. La prevalencia entre ellas, descubierta por el análisis, de las imágenes de una autoscopia primitiva de los órganos orales y derivados de la cloaca ha engendrado aquí las formas de los demonios. Hasta la misma ojiva de las angustias del nacimiento se encuentra en la puerta de los abismos hacia los que empujan a los condenados, y hasta la estructura narcisista puede evocarse en esas esferas de vidrio en las que están cautivos los coparticipantes agotados del jardín de las delicias». «La agresividad en Psicoanálisis». *Op. cit.*, vol. 1, pág. 98.
89. Marie-Claude Lambotte, *Esthétique de la mélancolie*. Aubier, París, 1984, pág. 194.
90. M.C. Lambotte, *id.*, págs. 100 y 101.
91. S. Freud, «Duelo y melancolía» (1917). En: *Obras completas*, ed. cit., t. 11, XCIII, pág. 2096.
92. A. Artaud, «El teatro y la crueldad». *Op. cit.*, pág. 97.
93. G. Bachelard, *La poética del espacio*, ed. cit., pág. 147.
94. R. Girard, *La violencia y lo sagrado*, ed. cit., pág. 171.

95. R. Girard, *id.*, págs. 174-175.
96. Cfr. *supra*, III.1.2., B, y VI.1.7.
97. M. Bajtin, *op. cit.*, pág. 285.
98. Sigmund Freud, «Un paralelo mitológico a una imagen obsesiva plástica». *Obras completas*, ed. cit., XCIX, t. 13, pág. 2429.
99. *La indecorosa Albion*, caricatura de Jean Véber, reproducida aquí por Freud, cfr. *op. cit.*, pág. 2429, nota 1439.
100. G. Lascault, *op. cit.*, pág. 379.
101. Cfr. S. Freud, «Lo siniestro». *Obras completas*, CIX, pág. 2499. Sobre las mutilaciones de los ojos, pág. 2491.
102. G. Lascault, *op. cit.*, pág. 377.
103. *Ib.*
104. E. Castelli, *Lo demoníaco en el arte*, ed. cit., pág. 34.
105. De sumo interés al respecto es la obra de P. Klossowski, *El baño de Diana*, ed. cit. Sobre el castigo de desmembramiento por ese «desmesurado deseo de ver» que han sufrido héroes míticos como Orfeo o el propio Osiris, cfr. la excelente introducción a dicha obra de Fernando Castro Flórez, pág. XV.
106. W. Kayser, *op. cit.*, pág. 130.
107. Fernando Savater, «Los dioses del terror». En el centenario de Lovecraft, *El País*, 26-8-90, *Libros*, 4.
108. Sobre el diablo grotesco en la cultura popular, cfr. M. Bajtin, *op. cit.*, págs. 16 y 20, y 42-43.
109. Charles Baudelaire, *Lo cómico y la caricatura*. Ed. Visor, Madrid, 1988, págs. 18 y 21.
110. Ch. Baudelaire, *id.*, pág. 28.
111. M. Bajtin, *op. cit.*, pág. 42.
112. Puede ser de utilidad la recientemente traducida al castellano *Historia del Diablo* (Edaf, Madrid, 1992), del historiador de las religiones Alfonso M. di Nola, que además de ofrecer una excelente introducción histórica a la figura del diablo en las diferentes culturas, haciendo hincapié en la judeo-cristiana, suministra una bibliografía fundamental sobre su historia y definición, aspectos antropológicos, teológicos y éticos sobre el mismo. Puede consultarse asimismo, especialmente por lo que respecta a los aspectos ocultistas, la obra de Alberto Cousté, *Biografía del Diablo* (Argos Vergara, Barcelona, 1978). Acerca del demonismo brujeril son de fácil acceso las obras de Julio Caro Baroja, *Las brujas y su mundo* (Alianza Editorial, Madrid, 1986, especialmente las págs. 96-108), y Frank Donovan, *Historia de la brujería* (Alianza Editorial, Madrid, 1985, sobre todo las págs. 113-143), además de la ya clásica de Michelet, *La bruja* (Akal, Madrid, 1987).
113. Para una historia de la iconografía del diablo es imprescindible el ensayo de Joaquín Yarza Luaces, *Formas artísticas de lo imaginario* (ed. cit., pág. 48 y ss.). Sobre la figuración del diablo en la última Edad Media, Pierre Francastel, *La realidad figurativa* (ed. cit., vol. II, en particular el estudio «Escenificación y conciencia. El diablo en la calle al final del

Medievo», págs. 445-474). En fin, para la iconografía del infierno, el Apocalipsis y las Tentaciones en el arte de fines de la Edad Media, sobre todo por lo que respecta a la herencia anglo-irlandesa, véase J. Baltrusaitis, *Réveils et Prodiges* (ed. cit., cap. 8, págs. 267-305, con abundantes ilustraciones). El mismo autor insiste en otro lugar (*La Edad Media fantástica*, ed. cit., cap. V, págs. 153-156 y cap. VII, págs. 231-236) sobre las influencias orientales en la iconografía occidental del infierno y de los diablos.

114. Por lo que respecta a las representaciones de los infiernos por parte de los artistas, el siglo XV no ha supuesto ninguna aportación nueva a los esquemas tradicionales. Los modelos, inventarios, repertorios y clasificaciones y convencionales (tipos de penas y suplicios, adaptados a los pecados correspondientes) los siguen proporcionando las ya citadas visiones de Tondalo o Tungdal, la visión de Owein popularizada sobre todo por la obra del monje Guillermo de Deguilleville, la *Peregrinación del alma*, del siglo XIV, y especialmente el capítulo titulado «Tratado de las penas del infierno» que Vêrard añade a su versión de *El arte del bien vivir y del bien morir*, de 1492. «Para poder volver a dar vida a estos estereotipos -escribe Georges Minois-, será necesaria en adelante la colaboración de artistas de excepción», tales los infiernos de Signorelli, Van Eyck, Bosch, Brueghel el Viejo o el Joven, llamado precisamente *Brueghel de los Infiernos*. Sobre «El infierno de los artistas» y la pervivencia de los viejos estereotipos en los siglos XV y XVI, ver G. Minois, *Historia de los infiernos*. Paidós, Barcelona, 1994, págs. 266-276.

115. P. Francastel, «Escenificación y conciencia. El diablo en la calle al final del Medievo». *La realidad figurativa*, ed. cit., vol. 2, pág. 468.

116. Georges Minois, *op. cit.*, pág. 285.

117. J. Delumeau, *El miedo en Occidente*, ed. cit., pág. 370.

118. Cit. en J. Delumeau, *id.*, pág. 370.

119. Los ejemplos se multiplican. En otra pieza representada en Tubinga en 1580 Jesús pide a unos demonios que arrojen al Papa y a sus seguidores al infierno. Cfr. J. Delumeau, *op. cit.*, pág. 370.

120. Cit. en J. Delumeau, *id.*, pág. 371

121. M. Bajtin, *op. cit.*, pág. 352.

122. M. Bajtin, *id.*, pág. 292.

123. Teresa de Ávila, *Obras completas*, I: *Libro de la Vida*, cap. XXIII, 1-3. Madrid, B.A.C., 1951, págs. 796-797. Sobre «El pensamiento del infierno como ejercicio espiritual» en la mística del siglo XV, cfr. G. Minois, *op. cit.*, págs. 280-285.

124. G. Minois, *op. cit.*, pág. 285.

125. Citas tomadas del Prefacio a «El teatro y la cultura» y de la 3ª carta de las «Cartas sobre la crueldad». *Op. cit.*, págs. 14 y 118 respectivamente.

126. M. Gauffreteau-Sévy, *op. cit.*, pág. 49.

127. Tal es, nada más y nada menos, el subtítulo de la obra de Grandville, *Otro mundo*. José J. de Olañeta Editor, Barcelona, 1988. Cfr. el Prólogo de José-Benito Alique, pág. XXXII.



95. R. Girard, *id.*, págs. 174-175.

128. Era este Grandville «nieta de cómico afamado, hijo de acreditado miniaturista»; «Personaje atormentado, melancólico y de agudo sentido crítico, la sociedad de su tiempo adquiriría ante su mirada visionaria unos tintes grotescos». *Op. cit.*, Prólogo de José-Benito Alique.

129. Sobre esta polémica puede verse F. Donovan, *Historia de la brujería*. Alianza Editorial, Madrid, 1985 (2ª ed.), págs. 144 y ss.

130. H. Institoris y J. Sprenger, *Malleus Maleficarum*. Cit. según Delumeau, *op. cit.*, pág. 386.

131. Antonio de Torquemada, *Jardín de flores curiosas*, ed. cit., pág. 124.

132. Sobre «El pensamiento del infierno como ejercicio espiritual» en Ignacio de Loyola, Teresa de Ávila y Francisco de Sales, cfr. G. Minois, *op. cit.*, págs. 280-285.

133. M. Luther, *Comentario de la epístola a los Gálatas*, XV. Cit. en J. Delumeau, *op. cit.*, pág. 388.

134. San Atanasio, *Vita Antoni*. Cit. en Di Nola, *op. cit.*, pág. 225.

135. Sobre los sutiles problemas que se plantean en el *Malleus* acerca de las metamorfosis: «¿son reales, o basta con creer que se trata de ilusiones impuestas por el demonio a los sentidos (visuales), por un lado de quienes miran y por otro de quienes parecen metamorfoseados (de quienes se imaginan estar metamorfoseados)?», puede verse también C. Kappler, *Monstruos*, demonios y maravillas al final de la Edad Media, ed. cit., pág. 202 y ss.

136. Cit. en Michelet, *op. cit.*, pág. 181.

137. Cit. en J. Delumeau, *op. cit.*, pág. 388.

138. Michelet, *op. cit.*, pág. 128.

139. G. Minois, *op. cit.*, pág. 258.

140. Cfr. el libro de Lucien Febvre, *Le Problème de l'incroyance au XVIe siècle. La religion et Rabelais*. Albin Michel, París, 1942; y la obra ya citada de Julio Caro Baroja, *Las formas complejas de la vida religiosa (Siglos XVI y XVII)*, *op. cit.*, cap. VIII.

141. A. Huxley, *Cielo e infierno*, ed. cit. Apéndice III, pág. 147.

142. Mircea Eliade, *Mefistófeles y el Andrógino*, ed. cit., págs. 105 y ss. El autor recoge diversos mitos, como el gnóstico de la fraternidad de Cristo y Satán compartido por los bogomilos y los ebionitas.

143. Variante centroasiática y del sudeste europeo de un mito cosmogónico que recoge la asociación Dios-Diablo para la creación del mundo. Cfr. M. Eliade, *id.*, pág. 107. El subrayado es nuestro.

144. Leyenda búlgara referida por Eliade, *id.*, pág. 108.

145. Por eso dice Goethe que Dios ve a Mefistófeles incluso con simpatía y «con satisfacción» (*gern*). En el «Prólogo al cielo» del *Fausto*, dice Dios:

«Entre todos los espíritus negadores  
Es el Maligno quien menos me molesta.  
La actividad del hombre se relaja con demasiada  
facilidad.  
En seguida se complace en el reposo absoluto;  
Por este motivo me ha complacido darle este  
compañero,

Quien le agujonea y estimula y, como diablo que es,  
debe trabajar.

Cit. según M. Eliade, *id.*, págs. 97-98.

146. Cfr. M. Eliade, *id.*, pág. 108.

147. Véase sobre la rica simbología de esta figura, J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, art. «Bastón».

148. Cfr. Philippe Sollers, *La escritura y la experiencia de los límites*. Ed. Monte Ávila, Caracas, 1976, págs. 162 y 163.

149. José Bergamín, *La importancia del demonio y otras cosas sin importancia*. Ed. Jucar, Madrid, 1974, pág. 110.

150. J. Bergamín, *id.*, pág. 111.

151. M. Blanchot, *El paso (no) más allá*. Ed. Paidós, Barcelona, 1994, págs 145 y 155.

152. J. Baudrillard, *op. cit.*, págs. 184-185.

153. Maurice Blanchot, *El espacio literario*, ed. cit., pág. 153.

154. *Ib.*

155. «La muerte como posibilidad no da al "ser ahí" nada "que realizar", ni nada que como real pudiera ser él mismo». M. Heidegger, *Ser y tiempo*, ed. cit., pág. 286.

156. Novalis. *Himnos a la Noche. Enríque de Ofterdingen*. Editora Nacional, Madrid, 1981 (2ª ed.), pág. 46.

157. En lo que sigue, Cfr. M. Blanchot, *El espacio literario*, ed. cit., pág. 157.

158. M. Blanchot, *id.*, pág. 158.

159. M. Blanchot, *id.*, pág. 163.

160. M. Blanchot, *id.*, pág. 162.

161. M. Blanchot, *id.*, pág. 158.

162. M. Blanchot, *id.*, pág. 159.

163. M. Blanchot, *id.*, pág. 159.

164. M. Blanchot, *id.*, pág. 166.



## VIII. BIBLIOGRAFÍA

A continuación recogemos la bibliografía consultada, que hemos dividido en cuatro apartados. En el primero y en el segundo reproducimos los títulos de los libros y artículos de revista sobre el Bosco, respectivamente; dado que el número de estos títulos resulta tan ingente como inabarcable, aquí sólo citaremos aquellos que, de una manera o de otra, han constituido la inapreciable apoyatura de esta tesis. Sin ser, por tanto, una relación bibliográfica exhaustiva sobre nuestro artista, creemos no obstante que contiene las obras fundamentales acerca del mismo, en las que el lector interesado en profundizar en la obra y en la figura del pintor de 's-Hertogenbosch podrá encontrar una bibliografía básica con las líneas argumentales y de interpretación más representativas de la historiografía del arte actual. Una bibliografía completa sobre el Bosco hasta 1987 puede encontrarse en la ya referida obra de Roger H. Marijnissen, *Jérôme Bosch. Tout l'oeuvre peint et dessiné*, con una valiosa recensión de las distintas "lecturas" de la obra del artista desde el siglo XVI hasta nuestros días, y que se enriquece además con el nutrido repertorio de las principales fuentes y textos antiguos. Más práctico si cabe puede resultar el trabajo de Walter S. Gibson, *Hieronymus Bosch: an annotated bibliography* (1983), donde se recoge exhaustivamente toda la literatura sobre el Bosco hasta la fecha de la edición, dividiéndola en útiles secciones (estudios generales, obras monográficas sobre alguna pintura en particular, miscelánea, influencias y fama póstuma, exposiciones). Una bibliografía seleccionada dividida asimismo por temas se encuentra en la obra ya

citada del mismo autor, *Hieronymus Bosch* (New York, 1972). Por lo que respecta a los datos biográficos del pintor, el P. Gerlach recoge las fuentes y toda la documentación existente, «Les sources l'étude de la vie de Jérôme Bosch» (*Gazette des Beaux-Arts*, LXXI, feb. 1968, págs., 109-116).

En el tercer apartado hemos agrupado aquellas obras de historia, teoría y crítica de arte, estética y filosofía que, sin tener por objeto propio de estudio la obra del Bosco, contienen sin embargo la documentación histórica e iconográfica sin la cual esta tesis habría carecido del rigor exigido por un trabajo de esta índole, amén de los planos argumentales fundamentales y los asuntos filosóficos que constituyen el embrión y el hilo conductor de nuestra investigación. Con el fin de no hinchar aún más un trabajo ya de por sí bastante amplio, hemos optado también en esta sección por reproducir únicamente los títulos de las obras referidas, renunciando a completar esta lista con otra de libros o artículos que, aun sin estar citados en el cuerpo de esta tesis, podrían servir para ahondar en las líneas de desarrollo o los temas aquí planteados. Por otra parte, dada la dificultad que supone para nosotros subdividir este apartado -como teníamos proyectado en un principio-, por ejemplo, en obras de estética y teoría del arte, por un lado, y de filosofía por otro, y con objeto de que no haya lugar a clasificaciones más o menos arbitrarias, hemos optado finalmente por agrupar estas obras bajo el título común de *Bibliografía general*. En cuarto y último lugar hemos recogido obras de consulta o de difícil clasificación, como diccionarios, repertorios iconográficos y otras fuentes.

No nos queda sino añadir que el sistema general de cita que seguiremos aquí será el habitual: APELLIDOS, Nombre, *Título de la obra*. Editorial, Lugar y fecha (especificando la edición o reimpresión si no es la primera); y en el caso de los artículos: APELLIDOS, Nombre, «Título». *Nombre de la revista*, volumen o número, año,

páginas. Siempre que sea posible citaremos la versión en la lengua original del autor y su edición en castellano, si hemos utilizado ésta, indicando el nombre del traductor.

#### A. Obras sobre el Bosco

BALDASS, Ludwig, *Hieronymus Bosch*. Verlag Anton Schoroll, Wiene-München, 1959 (Reimpreso de la edición de 1943).

BANGO TORVISO, Isidro, y MARÍAS, Fernando, *Bosch. Realidad, símbolo y fantasía*. Sílex, Vitoria, 1982.

BANGO TORVISO, I., «Jeroen van Aken, llamado El Bosco. De la condición de un artesano medieval». En: *Veintitrés biografías de pintores. Museo del Prado*. Edición a cargo de Javier Portús. Fundación Amigos del Museo del Prado. Biblioteca Mondadori, Madrid, 1992.

BARREDO DE VALENZUELA Y ÁLVAREZ, Fernando, *El pincel del diablo. Inmanencia estética de las imágenes bosquianas*. Tesina inédita presentada en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, 1984.

BAX, D., *Ontcijfering van Jeroen Bosch*. La Haya, 1949. Traducción inglesa: *His Picture-Writing Deciphered*. Rotterdam, 1979.

BLOCKX, K., «La vie religieuse au temps de Jérôme Bosch». En: MARIJNISSEN, R.H. (Y OTROS), *Le probleme Jérôme Bosch*. Arcade, Bruselas, 1972.

BOSING, WALTER, *Hieronymus Bosch*. Londres, 1973. Trad. castellana de María Luisa Metz, *El Bosco*, Benedikt Taschen, Colonia, 1989.

BRANS, J.V.L., *Hieronymus Bosch (El Bosco) en el Prado y en el Escorial*. Trad. del original inédito de M. Cardenal Iracheta. Omega, Barcelona, 1948.

BRION, Marcel, *Bosch*. Libraire Plon, París, 1938.

BUSSAGLI, Mario, *Bosch*. Florencia, 1967. Versión española y revisión de J. Guerrero Lovillo, *El Bosco*, Toray, Barcelona, 1967.

CINOTTI, Mia, *L'opera completa di Bosch*. Milán, 1966. Introducción de Dino Buzzati. Trad. castellana de Francisco J. Alcántara, *El Bosco*, Clásicos del Arte Noguer, Barcelona, 1968.

CIRLOT, Juan-Eduardo, «El Jardín de las delicias». Apéndice de M. Guaffreteau-Sévy, *Hieronymus Bosch, «El Bosco»*. Labor, Barcelona, 1973 (3ª ed.).

COMBE, Jacques, *Jérôme Bosch*. Laurent Tisné, París, 1957

(Reimpreso de la edición de 1946).

DELEVOY, Robert L., *Bosch. Étude biographique et critique*. Skira, Ginebra, 1960.

DELEVOY, R.L. y LASSAIGNE, Jacques, «De Jerónimo Bosch a Rubens», vol. 2 de *La pintura flamenca*. Trad. del original francés de Juan J. Castelló. 2 vols., Barcelona, 1977.

DE TOLNAY (ver TOLNAY)

FRÄNGER, Wilhelm, *Hieronymus Bosch. Das Tausendjährige Reich*. Cobourg, 1947. Citamos por la trad. inglesa de Eithne Wilkilns y Ernst Kaiser, *The Millennium of Hieronymus Bosch*, Faber and Faber Limited, Londres, 1952.

FRÄNGER, W., «Der Vierte König der Madrider Epiphanias-Altars von Hieronymus Bosch». *Deutsches Jahrbuch für Volkskunde*, III, 1957, págs. 169-198.

FRÄNGER, W., *Hieronymus Bosch (mit einem Beitrag von P. Reuterswärd)* (col. de arts.). Dresde, 1975.

FRIEDLÄNDER, Max J., «Geertgen tot Sint Jans and Jerome Bosch». En: *Early Netherlandisch Painting*, 14 vols., vol. V. Trad. inglesa del original alemán (Berlin-Leyden, 1924-1937) de Heinz Norden. A.W. Sijthoff, Leyden-La Connaissance, Bruselas, 1969.

GAUFFRETEAU-SÉVY, M., *Jérôme Bosch*. París, 1965. Trad., prólogo y apéndice de Juan-Eduardo Cirlot, *Hieronymus «El Bosco»*. Labor, Barcelona, 1973 (3ª ed.).

GERLACH, P., «Le Jardin des Delices. Un essai d'interpretation». En: MARIJNISSEN, R.H. (Y OTROS), *Le probleme Jérôme Bosch*, Arcade, Bruselas, 1972.

GIBSON, Walter S., *Hieronymus Bosch*. New York 1972; London, 1973. Trad. castellana de José Luis Fernández-Villanueva, *El Bosco*, Destino, Barcelona, 1993.

GIBSON, W.S., *Hieronymus Bosch: an annotated bibliography*, New York, 1983.

GOMBRICH, «The Earliest Description of Bosch's Garden of Delight» (*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXX, 1967, págs. 403-406). Trad. castellana de A. Dieterich, «El Jardín de las Delicias del Bosco», en *El legado de Apeles. Estudios sobre el arte del Renacimiento* Alianza Editorial, Madrid, 1982.

LAFOND, P., *Hieronymus Bosch, son art, son influence, ses disciples*. París-Bruselas, 1914.

LINFERT, C., *Hieronymus Bosch. Die Gemälde*. Colonia, 1959. Trad. inglesa de J. Spencer, *Hieronymus Bosch. The paintings complete*, Londres, 1959.

LINFERT, Carl, *Hieronymus Bosch*. Colonia, 1970. Trad. francesa, *Jérôme Bosch*, Ars Mundi, Francia, 1989.

MARIJNISSEN, Roger H. Y OTROS (BLOCKX, K., GERLACH, P., PIRON, J.H., PLOKKER, V.H. y BANER, V.H.), *Le probleme Jérôme Bosch*. Arcade,

Bruselas, 1972.

MARIJNISSEN, R.H., *Jérôme Bosch. Tout l'oeuvre peint et dessiné*. Con la colaboración de Peter Ruyffelaere, Fonds Mercator, Amberes, 1987.

MATEO GÓMEZ, Isabel, *El Bosco en España*. C.S.I.C., Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1965.

MATEO GÓMEZ, I. y MULAZZANI, Germano, *El Bosco. Todas sus pinturas*. Noguer, Barcelona, 1981.

MATEO GÓMEZ, I. y GUILLAUD, Jacqueline y Maurice, *Jerónimo Bosco. El Jardín de las Delicias*. Guillaud Editions, París, 1988.

PLOKKER, J.H., «Jérôme Bosch et sa vision du monde». En: MARIJNISSEN, R.H. (Y OTROS), *Le probleme Jérôme Bosch*, Arcade, Bruselas, 1972.

PROST, Charles, *Les chardons et la petite tortue ou le Jardin des délices de Jérôme Bosch décrypté*. Casterman, Bruselas, 1992.

PUYVELDE, Leo van, *Le peinture flamande au siècle de Bosch et Breughel*. Elsevier, París, 1962.

SALAS, Xavier de, *El Bosco en la literatura española*. Discurso leído el 30 de Mayo de 1943 en la recepción pública de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona. Barcelona, 1943.

SIGÜENZA, José de, *Tercera parte de la Historia de la Orden de San Gerónimo, Doctor de la Iglesia*. 3 vols., vol. 3, libro 4. Madrid, 1605 (1909, 2ª ed.).

TABUCCHI, Antonio (texto) y PORFIRIO, Jose Luis (estudio crítico), *Las tentaciones. Un pintor: Jerónimo Bosco. Un escritor: Antonio Tabucchi*. Trad. del original de Pilar Gómez Bedate, Anagrama, Barcelona, 1989.

TOLNAY, Charles de, *Hieronymus Bosch*, Baden-Baden, 1965 (Reimpreso con adiciones de la edición de 1937). Trad. francesa del original en alemán de Christian Richard y Rita Lutrand, Bookking International, París, 1989.

VALENTE, José Ángel, «Lectura del Bosco». En: *La piedra y el centro*, que incluye asimismo *Variaciones sobre el pájaro y la red*. Tusquets, Barcelona, 1991.

VARIOS AUTORES, *Le Delizie dell'inferno. Dipinti di Jheronimus Bosch e altri fiamminghi restaurati*. Il Cardo, Venecia, 1992.

## **B. Artículos de revistas sobre el Bosco**

BENESCH, O. «Hieronymus Bosch and the thinking of the late



Middle Age». *Konsthistorisk Tidskrift*, 1957, págs. 21-42 y 103-127.

BRAND-PHILIP, L., «The Prado Epiphany by Jerome Bosch». *Art Bulletin*, XXXV, 4, 1953, págs. 267-293.

BRAND-PHILIP, L., «The Peddler by Hieronymus Bosch. A study in detection». *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 9, 1958, págs. 1-81.

BRANS, J.V.L., «Los ermitaños de Jerónimo Bosco. San Juan Bautista en el desierto». *Goya*, 4, 1955, págs. 196-201.

CALANDRE DE PITA, Elena, «El drago en un cuadro de El Bosco y en un grabado de Schongauer». *Clavileño*, 39, 1956, págs. 61-65.

CHASTEL, André, «La Tentation de Saint-Antoine ou le songe du mélancolique». *Gazette des Beaux-Arts*, XV, 1936, págs. 218-229.

DEMONTs, L., «Deux primitifs néerlandais au Musée du Louvre». *Gazette des Beaux-Arts*, 15, 1919, págs. 1-20.

EBELING, H.J.M., «Jheronimus van Aken». *Miscellanea Gessleriana*, 1948, págs. 444-457.

FRENKEN, T.W., «El Bosco, pintor insigne». *Goya*, 83, 1968, págs. 272-282.

GERLACH, P., «Les sources pour l'étude de la vie de Jérôme Bosch». *Gazette des Beaux-Arts*, LXXI, 1968, págs. 109-116.

JUSTI, Carl, «Jerónimo Bosch». *La España moderna*, 26, Junio 1914, págs. 5-41.

LARSEN, Erick, «Les tentations de saint Antoine, de Jérôme Bosch». *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, XIX, 1950, 1-2, págs. 3-41.

LENNEBERG, Hans H., «Bosch's Garden of Earthly Delights. Some musicological considerations and criticisms». *Gazette des Beaux-Arts*. New York, París, 103 (tomo LVIII), 1961, págs. 135-144.

LEVISI, Margarita, «Hieronymus Bosch y los Sueños de Francisco de Quevedo». *Filología*, 9, 1963, págs. 163-200.

MAETERLINCK, L., «A propos d'une oeuvre de Bosch au Musée de Gang». *Revue de l'art ancien et moderne*, XX, 1906, págs. 299-307.

MATEO GÓMEZ, Isabel, «El grupo de los jugadores en el Jardín de las Delicias del Bosco». *Archivo Español de Arte*, 32, 1959, págs. 253-256; 33, 1960, págs. 427-30

MATEO GÓMEZ, I., «El grupo de los lujuriosos en el Jardín de las Delicias del Bosco». *Archivo Español de Arte*, 1960, págs. 427-430.

MATEO GÓMEZ, I., «El grupo de la cueva en el panel central del Jardín de las Delicias del Bosco». *Archivo Español de Arte*, 36, 1963, págs. 253-257.

MATEO GÓMEZ, I., «El conejo cazador del Jardín de las Delicias del Bosco y una miniatura del siglo XIV». *Archivo Español de Arte*, 45, 1972, págs. 166-167.

MATEO GÓMEZ, I., «Consideraciones iconográficas sobre el drago, la palmera y el manzano del *Jardín de las Delicias* del Bosco. *Traza y baza: Cuadernos hispanos de simbología, arte y literatura*, 1, 1972, págs. 9-18

MATEO GÓMEZ, I., «El Bosco». Col. *Grandes de la Pintura*, 46, 1984, págs. 197-216.

MORREALE, M., «Quevedo y el Bosco. Una apostilla a *Los Sueños*». *Clavileño*, 40, 1956, págs. 40-44.

PALAZUELOS, (Vizconde de), «Jerónimo Bosch estudiado en sus cuadros del Museo del Prado y de la Exposición histórico-europea de Madrid». *Boletín de la Sociedad Española de Excursionistas*, 1893, pág. 117 y ss.

PEMÁN, Cesar, «Sobre la interpretación del viandante al reverso del Carro de Heno de El Bosco». *Archivo Español de Arte*, 34, 1961, págs. 125-139.

PIGLER, Andrew, «Astrology and Jerome Bosch». *The Burlington Magazine*, XCII, 1950, págs. 132-136.

SALAZAR, Abdon M., «El Bosco y Ambrosio de Morales». *Archivo Español de Arte*, vol. 28, 1955, págs. 117-138.

### C. Bibliografía general

ABBAGNANO, Nicola, *Filosofía de lo posible*. Trad. castellana del original italiano de J. Hernández Campos, A. Rossi y P. Duno. Fondo de Cultura Económica, México, 1959.

ADORNO, Theodor W., *Asthetische Theorie*. Frankfurt am Main, 1970. Versión castellana de Fernando Riaza, revisada por Francisco Pérez Gutiérrez, *Teoría estética*, Orbis, Barcelona, 1983.

AGUSTÍN DE HIPONA (SAN), *Las Confesiones*. En: *Obras Completas*, vol. II. Edición crítica y anotada por el P. Ángel Custodio Vega. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1979 (7ª ed.).

ALAIN, *Système des Beaux-arts*. París, s.f.. Trad. castellana de Patricio Canto. Siglo Veinte, Buenos Aires, 1967.

ARGAN, Giulio Carlo, *Renacimiento y barroco*. Florencia, 1976. Versión castellana de J.A. Calatrava Escobar, Akal, Madrid, 1987, 2 vols.

ARISTÓTELES, *Acerca del alma*. Edición de Tomás Calvo Martínez. Gredos, Madrid, 1983.

ALBA, Ramón, *Del Anticristo*. Editora Nacional, Madrid, 1982.

ALBERTI, Rafael, *A la pintura (Poema del color y la línea) (1945-*

1976). Alianza Editorial, Madrid, 1989.

ALONSO-FERNÁNDEZ, Francisco, *La depresión y su diagnóstico. Nuevo modelo clínico*. Labor, Barcelona, 1991.

AMÓN, Santiago, *Picasso*. Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1973.

ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*. París, 1938. Trad. castellana de Enrique Alonso y Francisco Abelenda, *El teatro y su doble*, Edhasa, Barcelona, 1990 (4ª reimp.).

ASHBERY, John, *Self-Portrait in a Convex Mirror*. New York, 1975. Trad. castellana de Javier Marías, *Autorretrato en espejo convexo*, Visor, Madrid, 1990.

AZCÁRATE, José Mª de, «El tema iconográfico del salvaje». *Archivo Español de Arte*, Tº XXI, 1948, págs. 81-99.

BACHELARD, Gaston, *La psychanalyse du feu*. París, 1938. Trad. castellana, *Psicoanálisis del fuego*, Alianza Editorial, Madrid, 1966.

BACHELARD, G., *Lautréamont*. París, 1939. Trad. de Angelina Martín del Campo, *Lautréamont*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985.

BACHELARD, G., *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. París, 1942. Trad. de Ida Vitale, *El agua y los sueños*, Fondo de Cultura Económica, 1988 (1ª reimp.).

BACHELARD, G., *La poétique de l'espace*. París, 1957. Trad. de Ernestina de Champourcin, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986 (2ª ed., 2ª reimp.).

BAJTIN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Trad. del ruso de Julio Forcat y César Conroy, Alianza Editorial, Madrid, 1988 (1ª reimp.).

BALTRUSAITIS, Jurgis, *Le Moyen Âge fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gothique*. París, 1955. Trad. castellana de José Luis Checa, *La Edad Media fantástica. Antigüedades y exotismos en el arte gótico*, Cátedra, Madrid, 1987 (2ª ed.).

BALTRUSAITIS, J., *Réveils et Prodiges. Le gothique fantastique*. Armand Colin, París, 1960.

BALTRUSAITIS, J., *Le miroir*. París, 1978. Trad. castellana de Francisco J. Arellano, *El espejo. Revelaciones, ciencia-ficción y falacias*, Miraguano-Polifemo, Madrid, 1988.

BARTHES, Roland, *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. París, 1982. Trad. española de C. Fernández Medrano, *Lo obvio y lo obtuso*, Paidós, Barcelona, 1986.

BATAILLE, Georges, *La littérature et le mal*. París, 1957. Trad. castellana de Lourdes Ortiz, *La literatura y el mal*, Taurus, Madrid, 1987 (2ª ed., 3ª reimp.).

BATAILLE, G., *L'erotisme*. París, 1957. Trad. de Antoni Vicens, *El erotismo*, Tusquets, Barcelona, 1988 (5ª ed.).

BAUDELAIRE, Charles, *Lo cómico y la caricatura*. Trad. del original francés de Carmen Santos, Visor, Madrid, 1988.

BAUDELAIRE, Ch., *Los paraísos artificiales.- El vino y el hachís.- La fanfarlo*. Trad., notas y estudios preliminares de Enrique López Castellón, Yericó, Madrid, 1990.

BAUDRILLARD, Jean, *La transparence du Mal. Essai sur les phénomènes extrêmes*. París, 1990. Trad. de Joaquín Jordá, *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*, Anagrama, Barcelona, 1993 (2ª ed.).

BENJAMIN, Walter, «La estética de la melancolía». *Revista de Occidente*, 105, Febrero 1990. Trad. de José Muñoz Millares. (Fragmento del capítulo «El trauerspiel y la tragedia», del libro *El origen del drama barroco alemán*, trad. de José Muñoz Millares, Taurus, Madrid, 1990.)

BERGAMÍN, José, *La importancia del demonio y otras cosas sin importancia*. Ediciones Júcar, Madrid, 1974.

BIALOSTOCKI, I., *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*. Trad. de J.M. Pomares, Seix Barral, Barcelona, 1975.

BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*. París, 1955. Trad. de Vicky Palant y Jorge Jinkis, *El espacio literario*, Paidós, Barcelona, 1992 (2ª ed.).

BLANCHOT, M., *L'entretien infini*. Gallimard, París, 1969. Trad. castellana, *El diálogo inconcluso*, Monte-Ávila, Caracas, 1974.

BLANCHOT, M., *L'Amitié*. Gallimard, París, 1971. Trad. de J.A. Doval Liz, *La risa de los Dioses*, Taurus, Madrid, 1976.

BLANCHOT, M., *Le pas au-delà*. Gallimard, París, 1973. Trad. de Cristina de Peretti, *El paso (no) más allá*, Paidós, Barcelona, 1994.

BLANCO, Ángel, *La peste negra*. Madrid, 1990.

BLASCO, Javier, «"Extraordinario", pero no "fantástico". El género de las misceláneas renacentistas». *Anthropos*, 154/155, 1994, págs. 118-121.

BODEI, Remo, Entrevista concedida a Fernando Castro Flores. *Diario 16*, 29-4-93, pág. 29.

BÖHME, Jacob, *Aurora*. Prólogo, trad. y notas de Agustín Andreu Rodríguez, Alfaguara, Madrid, 1979.

BRETON, André, *Manifestes du surréalisme*. París, 1924-1953. Trad. de Andrés Bosch, *Manifiestos del surrealismo*, Labor, Barcelona, 1992.

BRYSON, Norman, *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, 1983. Trad. castellana de Consuelo Luca de Tena, *Visión y pintura. La lógica de la mirada*, Alianza Editorial, Madrid, 1991.

BRUYNE, Edgar de, *Études d'Esthétique médiévale*. Trad. castellana de Fr. Armando Suárez, *Estudios de Estética medieval*, Gredos, Madrid, 1958, 2 vols.

BRUYNE, E. de, *Historia de la estética medieval*. Trad. de Carmen de Santos y Carmen Gallardo, Visor, Madrid, 1988.

BURCKHARDT, Jacob, *Die Kultur der Renaissance in Italien*. Trad. castellana de Ramón de la Serna y Espina, Edaf, Madrid, 1982.

BURKE, Edmund, *Aphilosophical Enquiry into the Origen of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1957). Estudio preliminar y traducción Menene Gras Balaguer; trad. de textos griegos y latinos por Juan Antonio López Férez, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Tecnos, Madrid, 1987.

CAILLOIS, Roger, *Au coeur du fantastique*. Gallimard, París, 1965.

CAILLOIS, R., *La Pieuvre*. Trad. de Pierre de Place, *Mitología del pulpo. Ensayo sobre la lógica de lo imaginario*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1976

CALLE, Román de la, *En torno al hecho artístico*. Fernando Torres-Editor, Valencia, 1981.

CAÑETE, Carlos, «Borges o la ansiedad de la influencia». *Diario El País*, 14 de Noviembre de 1992.

CARO BAROJA, Julio, *Las brujas y su mundo*. Alianza Editorial, Madrid, 1986 (7ª reimp. de la edición de 1966).

CARO BAROJA, J., *Las formas complejas de la vida religiosa (Siglos XVI y XVII)*. Sarpe, Madrid, 1985.

CARO BAROJA, J., *Jardín de las flores raras*. Seix Barral, Barcelona, 1993.

CASSOU, Jean, *Pablo Picasso*. París, 1975. Trad. de Antonio G. Valiente, Daimon, Barcelona, 1976.

CASTELLI, Enrico, *Il Demoniacò nell'Arte*. Milán, 1952. Trad. de Humberto Giannini, *Lo demoníaco en el arte*, Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1952.

CASTELLI, E., «El problema de la Pena». En: CASTELLI, E. y OTROS, *El mito de la pena*. Trad. de Santiago González, Monte Ávila, 1970.

CHECA, Fernando, *Felipe II, mecenas de las artes*. Prólogo de Jonathan Brown. Nerea, Madrid, 1992.

CHENG, François, *Vide et plein: Le langage pictural chinois*. Versión castellana de Amelia Hernández y Juan Luis Delmont, *Vacío y plenitud*, Siruela, Madrid, 1993.

CICERON, *De adivinatione.- De fato*. Trad. del latín por Francisco Navarro y Calvo, *La adivinación.- El hado*, Orbis, Barcelona, 1985.

CIRLOT, Juan-Eduardo, *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*. Anthropos, Barcelona, 1986.

COHN, Norman, *The Pursuit of the Millenium. Revolutionary*

*Millenarians and Mystical Anarchists of the Middle Ages*. 1957. Trad. de Ramón Alaix Busquets, *En pos del milenio. Revolucionarios milenaristas y anarquistas místicos de la Edad Media*, Alianza Editorial, Madrid, 1985 (3ª ed.).

COLÓN, Cristobal, *Diario. Relación de viajes*. Sarpe, Madrid, 1986.

COX, Harvey, *The Feast of Fools. Essay on Festivity and Fantasy*. Cambridge (Massachusetts), 1969. Trad. de Rafael Curbán Sánchez, *Las fiestas de los locos. Ensayo sobre el talante festivo y la fantasía*, Taurus, Madrid, 1983.

CRESPO, Ángel, «Michel de Montaigne o la sinceridad». *Diario* 16, 1 de Octubre de 1992. En el 400 aniversario de la muerte del filósofo francés.

CURRÁS RÁBADE, Ángel, «Heidegger: el arduo sosiego del exilio». En: *Anales del Seminario de Metafísica*, XII. Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1977.

CURTIUS, Ernst Robert, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Berna, 1948. Versión castellana de M. Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, *Literatura europea y Edad Media latina*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1988 (5ª reimp.), 2 vols.

DANTE, *La divina comedia*. Ed. de Ángel Chiclana Cardona, Espasa-Calpe, Madrid, 1979.

DE BRUYNE (ver BRUYNE)

DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*. Minuit, Paris, 1969. Trad. de Miguel Morey, *Lógica del sentido*, Paidós, Barcelona, 1989.

DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*. Ed. de Minuit, París, 1967. Trad. española, *De la gramatología*, Siglo XXI, México, 1984 (3ª ed.).

DERRIDA, J., *La dissemination*. París, 1972. Trad. de José Martín Arancibia, *La diseminación*, Fundamentos, Madrid, 1975.

DONOVAN, Frank, *Never on a Bromstick*. Harrisburg, 1971. Trad. de Francisco Torres Oliver, *Historia de la brujería*, Alianza Editorial, Madrid, 1985 (2ª ed.).

DORFLES, Guillo, *Il divenire della arti*. Turín, 1959. Trad. de R. Fernández y J. Ferreiro, *El devenir de las artes*, Fondo de Cultura Económica, México, 1963.

DUFRENNE, M., *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. París, 1953. Edición española: *Fenomenología de la experiencia estética*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1982-1983, 2 vols.

DURAND, Gilbert, *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Introducción, trad. y notas del original en francés (París, 1974) de Alain Verjat, Anthropos, Barcelona, 1993.

DURAND, G., *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. ? Trad. del original francés (París, 1979) de Mauro Armijo, Taurus,

Madrid, 1982.

DUVIGNAUD, Françoise, *Le corps de l'effroi*. París, 1981. Trad. de Marcos Lara, *El cuerpo del horror*, Fondo de Cultura Económica, 1987.

ECKHART, *El libro del consuelo divino*. Trad. del alemán y prólogo de A. Castaño, Aguilar, Buenos Aires, 1977.

EHRENZWEIG, Anton, *El orden oculto del arte*. Trad. de J. M. García de la Mora. Labor, Barcelona, 1973.

EHRENZWEIG, A., *Psicoanálisis de la percepción estética*. Trad. de Justo G. Beramendi. Gustavo Gili, Barcelona, 1976.

ELIADE, Mircea, *Images et symboles*. París, 1955. Trad. de Carmen Castro, *Imágenes y símbolos*, Taurus, Madrid, 1987 (4ª reimp.).

ELIADE, M., *Forgerons et alchimistes*. París, 1956. Versión española de E.T., *Herreros y alquimistas*, Alianza Editorial, Madrid, 1983 (2ª ed.).

ELIADE, M., *Aspects du Mythe*. New York, 1963. Trad. de Luis Gil, *Mito y realidad*, Labor, Barcelona, 1983 (5ª ed.).

ELIADE, M., *Mefistófeles y el Andrógino*. Trad. del original en francés por Fabian García Prieto, Labor, Barcelona, 1984

ERASMO DE ROTTERDAM, *Elogio de la locura* (Con los grabados de Holbein). Trad. del latín y prólogo de A. Rodríguez Bachiller, Orbis, Barcelona, 1984.

EÖRSI, Anna, *Az internacionális gótika festészete*. Budapest, 1984. Trad. castellana de Krisztina Zilahi, *El gótico internacional*, Corvina-Editorial Arte y Literatura, Budapest/La Habana, 1984.

FAGGIN, Giuseppe, *Meister Eckhart*. Trad. del original italiano de Elena Sella, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1953.

FEVBRE, Lucien, *Le Problème de l'incroyance au XVIIe. La religion et Rabelais*. Albin Michel, París, 1942.

FLAUBERT, Gustave, *La Tentación de San Antonio*. Con un Apéndice de Henry James. Trad. de Carlos Gardini, Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 1976.

FOCILLON, Henri, *L'art des sculpteurs romans*. París, 1931. Versión castellana de Rosina Lajo y Mª Victoria Frígola, *La escultura románica. Investigaciones sobre la historia de las formas*, Akal, Madrid, 1987.

FOCILLON, H., *Art d'Occident. Moyen Âge roman. Le Moyen Âge gothique*. París, 1938. Librairie Armand Colin, París, 1992.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*. París, 1964. Trad. española de Juan José Utrilla, *Historia de la locura en la época clásica*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1985 (2ª ed., 3ª reimp.), 2 vols.

FRANCASTEL, Pierre, *La réalité figurative*. París, 1965. Versión castellana de Godofredo González, *La realidad figurativa*, Paidós,

Barcelona, 1988, 2 vols.

FRANCASTEL, P., *La figure et le lieu*. París, 1967. Edición española, *La figura y el lugar*, Monte Ávila/Laia, Barcelona, 1988.

FRAZER, James George, *The Golden Bough*. New York, 1922. Trad. de Elizabet y Tadeo I. Campuzano, *La rama dorada (Magia y religión)*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1986 (11ª reimp.).

FREUD, Sigmund, *Obras completas*. Traducción directa del alemán de Luis López Ballesteros y de Torres, Orbis, Barcelona, 1988, 20 tomos.

GADAMER, Hans-Georg, *Wahrheit und Methode*. Tübingen, 1975 (4ª ed.). Versión española de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Sígueme, Salamanca, 1984.

GARIN, Eugenio, *Medioevo e Rinascimento. Studi e ricerche*. Roma, 1973. Trad. de Ricardo Pochtar, *Medioevo y Renacimiento. Estudios e investigaciones*, Taurus, Madrid, 1986 (2ª reimp.).

GIL, Rodolfo, *Los cuentos de hadas: historia mágica del hombre*. Salvat «Temas Clave», Barcelona, 1984 (1ª reimp.).

GIL CALVO, Enrique, «Sujeciones sin sujeto». *El País*, «Babelia», pág. 5, 22 de Agosto de 1992.

GIMFERRER, Pere, *Max Ernst o la disolución de la identidad*. Edición bilingüe en catalán y en castellano. Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1977.

GIRARD, René, *La violence et le sacré*. París, 1972. Trad. de Joaquín Jordá, *La violencia y lo sagrado*, Anagrama, Barcelona, 1983.

GIRARD, R., *Le bouc émissaire*. París, 1982. Trad. de Joaquín Jordá, *El chivo expiatorio*, Anagrama, Barcelona, 1986.

GOMBRICH, E. H., *Meditations on a hobby horse and other essays on the theory of art*. New York-London, 1971. Trad. castellana de J.M. Valverde, *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Seix Barral, Barcelona, 1968.

GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio, «La estancia de la nave de los locos». En: *Los juegos de Sacromonte*. Editora Nacional, Madrid, 1975.

GÓMEZ-MONTERO, Javier, «Lo fantástico y sus límites en los géneros literarios durante el siglo XVI». *Anthropos*, 154/155, 1994, págs. 51-60.

GÓMEZ-TABANERA, J.M., *Teoría e historia de la etnología*. Publicaciones del Instituto Español de Antropología Aplicada, Editorial Tesoro, Madrid, 1971, 3 vols.

GONZÁLEZ ALCANTUD, Jesús, *Tractatus ludorum*. Anthropos, Madrid, 1993.

GÓNZALEZ REQUENA, Jesús, *La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk*. Minneapolis, Valencia, 1986.

GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Sergio, *El Centauro en el paisaje*. Anagrama,



Barcelona, 1992.

GRAVES, Robert, *The Greek Myths*. Trad. de Luis Echávarri, *Los mitos griegos*, Alianza Editorial, Madrid, 1988 (4ª reimp.), 2 vols.

GRIMAL, Pierre, «Animaux fabuleux de la légende grecque». *Corps Écrit*, 6, mai 1983.

GROULT, Pierre, *Los místicos de los Países Bajos y la literatura espiritual española del siglo XVI*. Trad. de Rodrigo A. Molina, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1976.

GURMÉNDEZ, Carlos, *La Melancolía*. Espasa Calpe, Madrid, 1990.

HAUSER, Arnold, *Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur*. Trad. de Felipe González Vicens, *Origen de la literatura y del arte modernos*, Guadarrama, Barcelona, 1982 (4ª ed.), 3 vols.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Vorlesungen über die Ästhetik*. Berlin, 1985 (según la segunda edición de Heinrich Gustav Hothos, 1842). Trad. de Alfredo Brotóns Muñoz, *Lecciones sobre la estética*, Akal, Madrid, 1989.

HEIDEGGER, Martin, *Sein und Zeit*. Tübingen, 1927. Versión castellana de José Gaos, *El ser y el tiempo*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1991 (2ª ed., 8ª reimp.).

HEIDEGGER, M., *Was ist metaphysik?* (1929). Trad. española de Xavier Zubiri, *¿Qué es metafísica?*, Editorial Siglo Veinte, 1988.

HEIDEGGER, M., *Der Ursprung des Kunstwerkes*. En: *Holzwege, Gesamtausgabe*, vol. 5, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1977.

HEIDEGGER, M., *Was heisst Denken?* Tübingen, 1954. Trad. francesa de Aloys Becker y Gérard Granel, *Qu'appelle-t-on penser?*, Presses Universitaires de France, Paris, 1959-1992.

HEIDEGGER, M., *Einführung in die Metaphysik* (1956). Trad. de Emilio Estín, *Introducción a la metafísica*, Nova, Buenos Aires, 1980.

HEIDEGGER, M., *Identität und Differenz*. Pfullingen, 1957. Trad. de Helena Cortés y Arturo Leyte, *Identidad y diferencia*, Anthropos, Barcelona, 1988. Edición bilingüe.

HEIDEGGER, M., *Unterwegs zur Sprache*. Pfullingen, 1959. Trad. española de Yves Zimmermann, *De camino al habla*, Ediciones del Serbal, 1987.

HEIDEGGER, M., «El sendero del campo». Trad. de Sabine Langenheilm y Abel Posse (Texto cedido por Heidegger a Abel Posse). *Diario El País*, 21 de Septiembre de 1989, en el centenario del nacimiento del filósofo.

HESÍODO, *Obras y fragmentos*. Introducción, trad. y notas de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez, Gredos, Madrid, 1978.

HOCKE, Gustav René, *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der Europäischen*. Hamburg, 1959, 2 vols. Trad. de José Rey Aneiros del primer vol. de esta obra, «El manierismo en el arte europeo de 1520 a 1650 y en el actual», en *El mundo como laberinto*, I, Guadarrama, Madrid, 1961.

HOMERO, *Ilíada*. Trad., prólogo y notas de Emilio Crespo Güemes, Gredos, Madrid, 1991.

HUIZINGA, Johan, *Herbs des Mittelalters* (1927). Versión castellana de José Gaos, *El otoño de la Edad Media*, Alianza Editorial, Madrid, 1988 (7ª reimp.).

HUIZINGA, J., *Homo ludens*. Scholvinck, 1954. Trad. de Eugenio Imaz, Alianza Editorial, 1987 (2ª reimp.).

HUIZINGA, J., *Erasmus*. París, 1955. Versión española a cargo de Cristina Horányi, Salvat, Barcelona, 1987, 2 vols.

HUSSERL, Edmund, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*. Halle, 1913. Trad. castellana de José Gaos, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1985 (2ª ed., 1ª reimp.).

HUSSERL, E., *Erfahrung und Urteil*. Hamburg, 1948. Redacción y edición de Ludwig Landgrebe. Versión castellana a cargo de Jas Reuter, *Experiencia y juicio. Investigaciones acerca de la genealogía de la lógica*, U.N.A.M., México, 1980.

HUXLEY, Aldous, *Doors of perception. Hewaven and Hell* (1977). Edición española: *Las puertas de la percepción.- Cielo e infierno*, Edhasa, Barcelona, 1977 (3ª reimp.).

ISIDORO DE SEVILLA (SAN), *Etimologías*. Versión castellana de Luis Cortés y Góngora, Editorial Católica (B.A.C.), Madrid, 1951.

JACKSON, Stanley W., *Historia de la melancolía y la depresión desde los tiempos hipocráticos a la época moderna*. Londres, 1986. Trad. de Consuelo Vázquez de Parga, Turner, Madrid, 1989.

KANT, Immanuel, *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, 1764. Trad. del alemán de A. Sánchez Rivero y F. Rivera Pastor, *Lo bello y lo sublime* (publicado con *La paz perpetua*), Espasa-Calpe, Madrid, 1979 (6ª ed.).

KANT, I., *Kritik der Urteilskraft*, 1790. Trad. del alemán de M. García Morente, *Crítica del juicio*, Espasa-Calpe, Madrid, 1981 (2ª ed.).

KAPPLER, Claude, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Age*. París, 1980. Trad. de Julio Rodríguez Puértolas, *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, Akal, Madrid, 1986.

KAYSER, Wolfgang, *Das Groteske. Seine Gestaltung Malerei und Dichtung*. Versión castellana a cargo de Ilse M. de Brugger, *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatural*, Nova, Buenos Aires, 1964.

KEARNEY, Richard, *Poétique du possible. Phénoménologie herméneutique de la figuration*. Baugesne, París, 1984.

KERENYI, Karl, «La pena de Prometeo». En: CASTELLI Y OTROS, *El mito de la pena*. Monte Ávila, Caracas, 1970.

KIERKEGAARD, Søren, *Bebreges Angest* (1844). Trad., prólogo y notas de Demetrio G. Rivero, *El concepto de angustia*, Orbis,

Barcelona, 1984.

KIRK, G.S., *The nature of greek myths* (1984). Trad. de Basi Mira de Maragall y P. Carranza, *La naturaleza de los mitos griegos*, Argos Vergara, Barcelona, 1984.

KIRK, G.S., y RAVEN, J.E., *The presocratic philosophers. A critical history with a selection of text*. Cambridge University Press, England, 1966. Versión española de Jesús García Fernández, *Los filósofos presocráticos. Historia crítica con selección de textos*, Gredos, Madrid, 1981 (3ª reimp.).

KLEE, Paul, *Paul Klee: Tagebucher 1898-1918*. Colonia, 1957. Trad. de Jas Reuter, *Darios*, Alianza Editorial, Madrid, 1989 (1ª reimp.).

KLIBANSKY, Raymond, PANOFISKY, Erwin y SAXL, Fritz, *Saturn and Melancholy*. Trad. de María Luisa Balseiro, *Saturno y la melancolía*, Alianza Editorial, Madrid, 1991.

KLOSSOWSKI, Pierre, *Le bain de Diane*. París, 1980. Trad. de Dolores Díaz Vaillagou. Presentación de Fernando Castro Flores, *El baño de Diana*, Tecnos, Madrid, 1990.

KLOSSOWSKI, P., *Un si funeste désir*. París, 1963. Trad. de Mauro Armiño, *Tan funesto deseo*, Taurus, 1980.

KÖRTER, Werner, *Albrecht Dürer: Die Apokalipse des Johannes Einführung von Werner Hager*. Stuttgart, 1956. Trad. de Antón Dieterich Arenas, *El Apocalipsis de Durero*, Alianza Editorial-Ediciones Cero Ocho, Madrid/Cuenca, 1981.

LACAN, Jacques, *Écrits*, 1 y 2. París, 1966. Versión castellana, *Escritos*, 1 y 2, Siglo XXI, México, 1989 (15ª ed.), 2 vols.

LAMBOTTE, Marie-Claude, *Esthétique de la mélancolie*. Aubier, París, 1984.

LAMO DE ESPINOSA, Emilio, «El espejo del otro. El redescubrimiento de una fecha mítica, 1492». *Diario El País*, 12 de Octubre de 1989.

LASCAULT, Gilbert, *Le monstre dans l'art occidental. Un problème esthétique*. Klincksieck, París, 1973.

LAUTRÉAMONT, *Les chants de Maldoror*. Versión castellana de Manuel Serrat, *Los Cantos de Maldoror*, Cátedra, Madrid, 1988.

LE GOFF, Jacques, *La naissance du Purgatoire*. París, 1981. Trad. castellana de Francisco Pérez Gutiérrez, *El nacimiento del Purgatorio*, Taurus, Madrid, 1989 (1ª reimp.).

LE GOFF, J., «El Occidente medieval y el océano Índico: un horizonte onírico». En: *Pour un autre Moyen Age*, trad. de Mauro Armiño, *Tiempo, trabajo y cultura en el Occidente medieval*. Taurus, Madrid, 1983.

LE GOFF, J., *Le merveilleux dans l'Occident médiéval*. Versión castellana de Alberto L. Bixio, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Gedisa, Barcelona, 1992 (2ª ed.).

LECOUTEUX, Claude, *Les monstres dans la pensée médiévale européenne*. Press de l'Université de Paris-Sorbonne, París, 1993.

LEFORT, Claude, «Maurice Merleau-Ponty». En: *Histoire de la Philosophie*. París, 1974. Versión castellana de Catalina Gallego, *Historia de la filosofía*, Siglo XXI, Madrid, 1983, 12 vols., vol. XII.

LEONARDO DA VINCI, *Tratado de Pintura*. Introducción, traducción y notas de Ángel González García, Editora Nacional, Madrid, 1976.

LESSING, Gotthold Efraim, *Laokoon*. Trad., prólogo y notas de Enrique Palau, *Laoconte o sobre los límites en la pintura y la poesía*, Orbis, Barcelona, 1985.

LEYRA, Ana María, *La mirada creadora. De la experiencia artística a la filosofía*. Península, Barcelona, 1993.

LYOTARD, Jean-François, *Discours, Figure*. París, 1974. Versión castellana a cargo de Josep Elías y Carlota Hesse, *Discurso, figura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979.

MAETERLINCK, L., *Le genre satirique fantastique et licencieux dans la sculpture flamande et wallonne. Les miséricordes de stalles (Art et folklores)*. Jean Schmit Libraire, París, 1910.

MALAXECHEVERRÍA, Ignacio, *Bestiario medieval*. Compilación de textos de Bestiarios medievales, trad. y estudio a cargo de dicho autor, con las miniaturas del Bestiario de Oxford, Siruela, Madrid, 1986 (3ª ed.).

MARTÍNEZ, Jusepe, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*. Edición de Julián Gallego, Akal, Madrid, 1988.

MATEO GÓMEZ, Isabel, *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro*. C.S.I.C., Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1979.

MÂLE, Émile, *L'art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France*. Armand Colin, París, 1993 (Reimpresión de la 8ª ed. de 1948).

MÂLE, É., *L'Art Religieux du XII au XVIII<sup>e</sup> siècle*. París, 1945. Trad. de Juan José Arreola, *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*, Fondo de Cultura Económica, 1982 (2ª reimp.).

MAUSS, Louis, *Etudes sémiologiques. Escritures, peintures*. París, 1971. Trad. de Joaquín Fernández, *Estudios semiológicos*, Comunicación, Madrid, 1978.

MC CULLOCK, «Le Tigre au Miroir: la Vie d'une Image de Pline à Pierre Gringore». *Revue des Sciences Humaines*, 130, 1968, págs. 149-160.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *La structure du comportement*. París, 1942. Trad. de la 3ª ed. francesa (París, 1953) a cargo de Enrique Alonso, *La estructura del comportamiento*, Librería Rachette, Buenos Aires, 1957.

MERLEAU-PONTY, M., *Phénoménologie de la perception*. París, 1945. Trad. de J. Cabanes, *Fenomenología de la percepción*, Planeta-Agostini, Barcelona, 1985.

MERLEAU-PONTY, M., *Sens et non-sens*. París, 1948. Trad. de Narcís Comadira, *Sentido y sin sentido*, Península, Barcelona, 1977.

MERLEAU-PONTY, M., *Signes*. París, 1960. Trad. de Caridad Martínez, *Signos*, Seix Barral, 1973 (2ª reimp.).

MERLEAU-PONTY, M., *L'oeil et l'esprit*. París, 1964 (publicado primero como art. en 1961). Versión castellana de Jorge Romero Brest, *El ojo y el espíritu*, Paidós, Barcelona, 1986.

MERLEAU-PONTY, M., *Le visible et l'invisible*. Texto póstumo fijado por C. Lefort. París, 1964. Trad. de José Escudé, *Lo visible y lo invisible*, Seix Barral, Barcelona, 1966.

MERLEAU-PONTY, M., *La prose du monde*. Ed. de C. Lefort. París, 1969. Trad. española, *La prosa del mundo*, Taurus, Madrid, 1971.

MICHAUX, Henri, *Misérable Miracle (La Mescaline)*. Con 48 grabados fuera del texto del propio autor. Trad. de Jorge Cruz, *Miserable milagro (La Mescalina)*, Monte Ávila, Caracas, 1969.

MICHELET, *La bruja. Un estudio de las supersticiones en la Edad Media* (1862). Trad. de Rosina Lajo y Mª Victoria Frígola, Akal, Barcelona, 1987.

MINKOWSKI, Eugène, «Estudio psicológico y análisis fenomenológico de un caso de melancolía esquizofrénica». En: VV.AA., *Antropología de la Alienación*. Trad. de Sofía Elisa Lecca, Monte Ávila, Caracas, 1970.

MINOIS, Georges, *Histoire des enfers*. París, 1991. Trad. española de Godofredo González, *Historia de los infiernos*, Paidós, Barcelona, 1994.

MITRE, Emilio, y GRANDA, Cristina, *Las grandes herejías de la Europa cristiana (380-1520)*. Ediciones Istmo, Madrid, 1983.

MITRE, E., AZCÁRATE, Pilar y ARRANZ, Ana, *Catástrofes medievales*. Cuadernos Historia 16, nº 120, con una valiosa selección de textos de la época.

MONARD, Jean, y RECH, Michel, *Le merveilleux et le fantastique*. Collection G. Belloc, Librairie Delagrave, París, 1974 (ensayo y antología de textos).

MONTAIGNE, *Ensayos completos*. Trad. de J. García de Luaces. Notas prologales de Emiliano M. Aguilera, Orbis, Barcelona, 1985, 3 vols.

NIETO ALCAIDE, Victor, *La luz, símbolo y sistema visual (El espacio y la luz en el arte gótico y del Renacimiento)*. Cátedra, Madrid, 1989 (4ª ed.).

NIETZSCHE, Friedrich, *Der Antichrist, Fluch auf das Christenthum*. Introducción, trad. y notas de Andrés Sánchez Pascual, *El Anticristo. Maldición sobre el cristianismo*, Alianza Editorial, Madrid, 1993 (16ª reimp.).

NOLA, Alfonso M. di, *Il Diavolo*. Versión castellana de M. García Viñó, *Historia del Diablo*, Edaf, Madrid, 1992.

NORDSTRÖM, Folke, *Goya, Saturn and Melancholy*. Uppsala, 1962. Trad. de Carmen Santos, *Goya, Saturno y la melancolía*, Visor, Madrid, 1989.

NOVALIS, *Himnos a la Noche*.- Enrique de Ofterdingen. Edición preparada por Eustaquio Barjan. Editora Nacional, Madrid, 1981 (2ª ed.).

ODORICO DA PORDENONE, *Relación de viaje*. Introducción, trad. y notas de Nilda Guglielmi, Biblos, Buenos Aires, 1987.

OTTO, Rudolf, *Das Heilige*. Trad. de Fernando Vela, *Lo santo (Lo racional en la idea de Dios)*, Alianza Editorial, Madrid, 1980.

PACHECO, Francisco, *Arte de la pintura*. Cátedra, Madrid, 1990.

PANIKKAR, Raymond, «La Falta Originante o la Inmolación creadora- El Mito de Prajâpati». En: CASTELLI E., y OTROS, *El mito de la pena*. Monte Ávila, Caracas, 1970.

PANOFSKY, Erwin, *Die Perspektive als Symbolische Form*. Leipzig-Berlín, 1927. Trad. de Virginia Careaga, *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets, Barcelona, 1991 (6ª ed.).

PANOFSKY, E., *Early Netherlandish Painting*. Cambridge (Mass.), 1953.

PANOFSKY, E., *Studies in Iconolgy*. New York, 1962. Trad. de Bernardo Fernández, *Estudios sobre iconología*, Alianza Editorial, Madrid, 1984 (6ª ed.).

PANOFSKY, E., *Idea: Contribución a la historia de la teoría del arte*. Trad. española de Margarita Suárez-Carreño, Cátedra, Madrid, 1981.

PATCH, Howard R., *The Other World According to Descriptions in Medieval Literature* (1950). Trad. de Jorge Hernández Campos, *El otro mundo en la literatura medieval*, seguido de un Apéndice de Mª Rosa Lida de Malkiel, *La visión del trasmundo en las literaturas hispánicas*. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1983 (1ª reimp.).

PAYRÓ, Julio E., *La pintura en los Países Bajos*. Futuro, Buenos Aires, 1945.

PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1991 (14ª ed. revisada y anotada de la original de 1950).

PAZ, O., «La mirada anterior». Prólogo a *Las enseñanzas de don Juan*, de Carlos Castaneda, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1982 (11ª ed.).

PESSOA, Fernando, *Livro do desassossego*. Trad. de Ángel Crespo, *El libro del desasosiego*, Seix Barral, Barcelona, 1986.

PICO DE LA MIRANDOLA, *De la dignidad del hombre*. Editora Nacional, Madrid, 1984.

PINTO DO AMARAL, Fernando, «En la órbita de Saturno (Un punto de vista sobre la melancolía y su relación con cierta literatura)». Trad. de Alfredo Taberna. *Revista de Occidente*, 113, 1990, págs. 73-94.

PLATÓN, *El banquete*.- *Fedón*.- *Fedro*. Trad. del griego de Luis Gil. Orbis, Barcelona, 1983.

PLATÓN, *La República*. Ed. bilingüe, trad., notas y estudio preliminar por José Manuel Pabón y Manuel Fernández Galiano. Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 1981 (3ª ed.).

QUEVEDO, Francisco de, *Los sueños*. Edición de Ignacio Arellano, Cátedra, Madrid, 1991.

QUEVEDO, F., *Poesía original completa*. Edición, introducción y notas de José Manuel Blecua. Planeta, Barcelona, 1990.

READ, Herbert, *The meaning of art*. Londres, 1936. Trad. de Leonor Acevedo de Borges, *El significado del arte*, Losada, Buenos Aires, 1964.

READ, H., *Icon and Idea: The Function of Art in the Development of Human Consciousness*. Harvard University, 1955. Trad. de Horacio Flores, *Imagen e idea (La función del arte en el desarrollo de la conciencia humana)*, Fondo de Cultura Económica, México, 1957.

READ, H., *The Origins of Form in Art*. Londres, 1965. Trad. de Alicia Gómez, *Orígenes de la forma en el arte*, Proyección, Buenos Aires, 1967.

RICOEUR, Paul, *Introducción a la simbólica del mal*. (Parte 3ª de *Le conflit des interprétations*, 1969.) Trad. de Mª Teresa La Valle y Marcelo Pérez Rivas, Megápolis, Buenos Aires, 1976.

RODRÍGUEZ, Ramón, *Heidegger y la crisis de la época moderna*. Cincel, Madrid, 1987.

ROF CARBALLO, Juan, *Los duendes del Prado*. Espasa-Calpe, Madrid, 1990.

ROJAS MIX, Miguel, *América imaginaria*. Lumen, Barcelona, 1993.

ROSENKRANZ, Karl, *Ästhetik des Hässlichen* (1853). Trad. y edición de Miguel Salmerón, *Estética de lo feo*, Julio Ollero Editor, Madrid, 1992.

RUBIO TOVAR, Joaquín, *Libros españoles de viajes medievales (Selección)*. Estudio preliminar, edición y notas del citado autor, Taurus, Madrid, 1987 (1ª reimp.).

RUBIO TOVAR, Joaquín, «El imaginario y lo maravilloso en la literatura medieval». *Anthropos*, 154/155, 1994, págs. 121-124.

SÁNCHEZ AMORES, Juliana, «Psicomaquia medieval: "El hombre salvaje"». *Fragmentos*. Revista de Historia del arte, 10, 1984.

SARTRE, Jean-Paul, *L'être et le néant: Essai d'ontologie phénoménologique*. París, 1943. Versión española de Juan Valmar (revisión de Celia Amorós), *El ser y la nada. Ensayo de ontología fenomenológica*, Alianza Editorial-Losada, Madrid, 1984.

SARTRE, J.-P., *L'Imaginaire*. Gallimard, París, 1948.

SAVATER, Fernando, *Apología del sofista y otros sofismas*.

Taurus, Madrid, 1973.

SAVATER, F., «Los dioses del terror». *El País*, «Libros», 4, 26 de Agosto de 1990.

SCHOLEM, Gershom, «Algunas notas sobre el Mito de la Pena en el Judaísmo». En: CASTELLI, E. y OTROS, *El mito de la pena*. Monte Ávila, Caracas, 1970.

SCHWARZ, H., «The Mirror in Art». *The Art Quarterly*, XV, 1952, págs. 97-118.

SCHAJOWICZ, Ludwig, *Los Nuevos Sofistas. La Subversión Cultural de Nietzsche a Beckett*. Editorial Universitaria, Puerto Rico, 1979.

SÉNECA, Lucio Anneo, *Cartas morales a Lucilio*. Trad. del latín por Jaime Bofill y Ferro, Orbis, Barcelona, 1984.

SHEARMAN, John, *Mannerism* (1967). Trad. de Justo González Beramendi, *Manierismo*, Xarait Ediciones, Bilbao, 1984.

SOLLERS, Philippe, *L'écriture et l'expériences des limites*. Trad. de Francisco Rivera, *La escritura y la experiencia de los límites*. Monte Ávila, Caracas, 1976.

SPINOZA, Baruch, *Ética*. Edición preparada por Vidal Peña, Editora Nacional, Madrid, 1980.

STAROBINSKI, Jean, *La relation critique*. Paris, 1970. Versión castellana de Carlos Rodríguez Sanz, *La relación crítica (Psicoanálisis y literatura)*, Taurus, Madrid, 1974.

STAROBINSKI, J., «Jean Starobinski». Entrevista concedida a Carmelo Colángelo. *Diario 16*, 28 de Marzo de 1992.

STEINER, G., «Cómo se puede torturar habiendo estado en Aushwitz». Entrevista concedida a Y. Hadari-Ramage. *Diario 16*, 13 de Noviembre de 1993.

STÉTIÉ, Salah, «Zoologie du ciel et de l'enfer». *Corps Écrit*, 6, mai 1983.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw, *Historia Estetiki*. Warszawa, 1970. Trad. del polaco de Danuta Kurryca; trad. del latín y griego de Rosa Mª Mariño y Fernando García, *Historia de la estética*, Akal, Madrid, 1987, 2 vols.

TUDOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, 1970. Trad. castellana *Introducción a la literatura fantástica*, Premiá, México, 1981.

TRIONE, Aldo, *Ensoñación e imaginario. La estética de Gaston Bachelard*. Trad. del italiano de Mar García Lozano, Tecnos, Madrid, 1989.

VAN GOGH, Vicent, *Cartas a Theo*. Prólogo de Mauro Armiño, Ediciones Jucar, Madrid, 1985.

VATTIMO, Gianni, *Introduzione a Heidegger*. Roma, 1985. Versión castellana de Alfredo Báez, *Introducción a Heidegger*, Gedisa, México, 1987.



VERNANT, Jean-Pierre, *La mort dans les yeux*. París, 1985. Trad. de Daniel Zadunaisky, *La muerte en los ojos. Figuras del Otro en la antigua Grecia*, Gedisa, Barcelona, 1986.

VARIOS AUTORES, «L'animal fabuleux». *Corps Écrit*, 6, mai 1983. Con un Preámbulo de Roger Gaillois.

VV.AA., *Fragments for a History of the Body*. New York, 1989. Editado por Michel Feher con Ramona Naddaff y Nadia Tazi. Versión castellana de José Luis Checa, Isabel Zamorano, Juan Ochoa y Jorge Reichmann, *Fragmentos para una Historia del cuerpo humano*, Taurus, Madrid, 1990, 3 vols.

VV.AA., *La fiesta*. Edición de Uwe Schultz. Trad. de José Luis Gil-Aristu, Alianza Editorial, Madrid, 1993.

WIND, Edgar, *Pagan mysteries in the Renaissance*. Londres, 1968. Trad. de Javier Fernández de Castro y Julio Bayón, *Los misterios paganos del Renacimiento*, Barral Editores, Barcelona, 1972.

WITTKOWER, Rudolf, «Maravillas de Oriente: estudio sobre la historia de los monstruos». En: *Sobre la Arquitectura en la Edad del Humanismo*. Trad. del original inglés de Hortigüela Gallego, Gustavo Gili, Barcelona, 1979.

WITTKOWER, Rudolf y Margot, *Born under Saturn* (1963). Trad. de Deborah Dietrick, *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, Cátedra, Madrid, 1988 (3ª ed.).

YARZA LUACES, Joaquín, *Formas artísticas de lo imaginario*. Anthropos, Barcelona, 1987.

YARZA LUACES, J., «Autobiografía intelectual». *Anthropos*, 43, 1984, págs. 12-20.

#### **D. Repertorios y diccionarios. Otras fuentes**

ALCIATO, A., *Emblemas*. Ed. bilingüe de B. Daza Pinciano, Editora Nacional, Madrid, 1975.

BORGES, Jorge Luis, *El libro de los seres imaginarios*. Con la colaboración de Margarita Guerrero. Bruguera, Barcelona, 1983 (2ª ed.).

CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain (y otros), *Dictionnaire des symboles*. París, 1969. Versión castellana de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, 1985.

CIRLOT, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*. Labor, Barcelona, 1988 (7ª ed.).

GRANDVILLE, *Otro mundo. Transformaciones, visiones,*

encarnaciones, elevaciones, locomociones, exploraciones, peregrinaciones, correrías y altos. Prólogo y trad. de José-Benito Alique, José de Olañeta Editor, Barcelona, 1988.

HOLBEIN, La danza macabra de Holbein (Dibujos y grabados). Texto introductorio de François Marechal (Pintor xilógrafo), Erisa, Madrid, 1984.

LI, Andrés de, Repertorio de los Tiempos. Toledo, 1546. Edición a cargo de Edison Simons, Antoni Bosch, Barcelona, 1977.

MEYER, F.S., Manual de ornamentación. Ed. española Gustavo Gili, Barcelona, 1953 (3ª ed.).

PARÉ, Ambroise, De monstres et prodiges (edición 1585). Edición de Ignacio Malaxecheverria, Monstruos y prodigios, Siruela, Madrid, 1987.

RIPA, Cesare, Iconología. Trad. del italiano de Juan Borja y Yago Borja; trad. del latín y el griego, Rosa Mª Mariño y Fernando García Romero. Akal, Madrid, 1987.

TORQUEMADA, Antonio de, Jardín de las flores curiosas. Castalia, Madrid, 1983.

VARIOS AUTORES, Diccionario Larousse de la Pintura. Libraire Larousse, Paris, 1979. Edición española, Paneta-De Agostini, Barcelona, 1987, 6 vols.

VORÁGINE, Santiago de la, La leyenda dorada. Trad. del latín de Fray José Manuel Macías, Alianza Editorial, Madrid, 1982, 2 vols.

La edición de LA BIBLIA que hemos utilizado es la de *La Casa de la Biblia* traducida por un un nutrido equipo de colaboradores de los textos originales. Dirección del proyecto y revisión de la traducción: Santiago Guijarro y Miguel Salvador. Coed., Salamanca-Madrid-Estella, 1992 (2ª ed. revisada y actualizada).



## LISTA DE LÁMINAS

Con el fin de facilitar la localización de las figuras a las que remitimos en el texto y que hemos insertado en el cuerpo del documento para mayor comodidad del lector, indicamos en cada caso la página del texto inmediatamente anterior a la figura remitida.

### figura

- 1 EL BOSQUE QUE OYE Y EL CAMPO QUE VE. Berlín, Gabinete de Estampas. Dibujo a pluma en tinta bistre. 20'3x12'6 cm. Pág. 42.
- 2 JARDÍN DE LAS DELICIAS. Madrid, Museo del Prado. Óleo sobre tabla (o/t). Panel derecho, 220x97. *Detalle*. Pág. 42.
- 3 JARDÍN DE LAS DELICIAS. Panel derecho. *Detalle*. Pág. 122.
- 4 SATURNO Y SUS HIJOS. Grabado en madera, mediados del siglo XV. Pág. 148.
- 5 SATURNO. Grabado en madera: Andrés de Li, *Repertorio de los tiempos* (1546). Pág. 148.
- 6 ESTUDIO DE LISIADOS o LOS MENDIGOS. Viena, Albertina. Dibujo a pluma en tinta bistre. 28'5x20'5. Pág. 148.
- 7 ESTUDIO DE LISIADOS o LOS MENDIGOS. Bruselas, Gabinete de Estampas de la Biblioteca Real. Dibujo a pluma en tinta bistre. 26'4x19'8. Pág. 148.
- 8 CARRO DE HENO. Madrid, Museo del Prado. O/t. Tríptico cerrado, 135x90. Pág. 160.
- 9 HIJO PRÓDIGO. Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen. O/t. 71x70'6. Pág. 160.
- 10 CARRO DE HENO. Madrid, Museo del Prado. O/t. Panel izquierdo, 135x45. *Detalle*. Pág. 160.
- 11 TENTACIONES DE SAN ANTONIO. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga. O/t. Panel central, 131'5x119. *Detalle*. Pág. 160.
- 12 TENTACIONES DE SAN ANTONIO. Lisboa. Panel izquierdo, 131'5x53. *Detalle*. Pág. 160.
- 13 JARDÍN DE LAS DELICIAS. Panel central, 220x195. Pág. 163.
- 14 JARDÍN DE LAS DELICIAS. Tríptico cerrado, id. Pág. 163.
- 15 EL TRIUNFO DEL TIEMPO. Grabado en madera inspirado en Petrarca (Jacopo Capcasa di Codeca), 1493. Pág. 163.
- 16 CARRO DE HENO. Panel central, 135x45. Pág. 163.
- 17 TENTACIONES DE SAN ANTONIO. Madrid, Museo del Prado. O/t. 70x51. *Detalle*. Pág. 163.
- 18 EL TIEMPO. Grabado en madera, 1509. Pág. 163.
- 19 INFANÍA. Madrid, Museo del Prado. O/t. Panel izquierdo, 138x33. *Detalle*. Pág. 163.
- 20 TENTACIONES DE SAN ANTONIO. Lisboa. Panel central. *Detalle*. Pág. 175.
- 21 EXTRACCIÓN DE LA PIEDRA DE LA LOCURA. Madrid, Museo del Prado. O/t. 48x35. Pág. 175.
- 22 (MESA DE) LOS PECADOS CAPITALES. Madrid, Museo del Prado. O/t. 120x150. Pág. 180.
- 23 LOS HIJOS DE SATURNO. Hoja suelta de un manuscrito astrológico. 1458. Erfurt, Anger-Museum. Pág. 23.
- 24 MUERTE DEL AVARO. Washington, National Gallery of Art (Colección Kress). O/t. 92'6x30'8. Pág. 188.
- 25 JARDÍN DE LAS DELICIAS. Panel derecho. *Detalle*. Pág. 188.
- 26 TENTACIONES DE SAN ANTONIO. Lisboa. Panel central. *Detalle*. Pág. 188.
- 27 ESCENA DEL INFIERNO. Dresde, Gabinete de Estampas. Dibujo a

- pluma. 19'7x27'5. Pág. 200.
- 28 JARDÍN DE LAS DELICIAS. Panel derecho. *Detalle*. Pág. 200.
  - 29 BODAS DE CANÁ. Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen. O/t. 93x72. Pág. 206.
  - 30 EL PRESTIDIGITADOR. Saint-Germain-en-Laye, Museo Municipal. O/t. 53x65. Pág. 206.
  - 31 NAVE DE LOS LOCOS. París, Louvre. O/t. 57'8x32'5. Pág. 206.
  - 32 JARDÍN DE LAS DELICIAS. Panel derecho. *Detalle*. Pág. 228.
  - 33 ESCENA DE INFIERNO. Reverso de la fig. 27. Pág. 228.
  - 34 TRÍPTICO DEL DILUVIO. Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen. O/t. 69x36; 69'5x38, anversos. Pág. 228.
  - 35 CARRO DE HENO. Panel izquierdo. *Detalle*. Pág. 230.
  - 36 CARRO DE HENO. Panel derecho, 135x45. Pág. 230.
  - 37 JARDÍN DE LAS DELICIAS. Panel izquierdo, 220x97. Pág. 242.
  - 38 JARDÍN DE LAS DELICIAS. Panel derecho. Pág. 264.
  - 39 TENTACIONES DE SAN ANTONIO. Lisboa. Panel izquierdo, 131'5x53. Pág. 310.
  - 40 TENTACIONES DE SAN ANTONIO. Lisboa. Panel central. Pág. 316.
  - 41 TENTACIONES DE SAN ANTONIO. Lisboa. Tríptico cerrado, 131'5x106. Pág. 316.
  - 42 TENTACIONES DE SAN ANTONIO. Lisboa. Panel derecho. Pág. 316.
  - 43 JUICIO FINAL. Viena, Akademie der bildenden Künste. O/t. Panel central, 163'7x127. Pág. 338.
  - 44 JUICIO FINAL. Panel derecho, 167'7x60. Pág. 338.
  - 45 JUICIO FINAL. Fragmento del original perdido. Munich, Alte Pinakothek. O/t. 60x114. Pág. 340.
  - 46 MONSTRUOS. Oxford, Ashmolean Museum. Dibujo a pluma en tinta bistre. Pág. 340.
  - 47 MONSTRUOS. Reverso del dibujo anterior. Pág. 340.
  - 48 TENTACIÓN DE SAN ANTONIO. Berlín, Gabinete de Estampas. Dibujo a pluma en tinta bistre. 25'7x17'5. Pág. 340.
  - 49 TENTACIONES DE SAN ANTONIO. Madrid. Pág. 350.
  - 50 VISIONES DEL MÁS ALLÁ. Venecia, Palacio Ducal. O/t. 87x40 cada tabla. Pág. 369.
  - 51 SAN JUAN BAUTISTA EN MEDITACIÓN. Madrid, Museo Lázaro Galdiano. O/t. 48'5x40. Pág. 372.
  - 52 SAN JERÓNIMO EN ORACIÓN. Gante, Musée des Beaux-Arts. O/t. 77x59. Pág. 376.
  - 53 RETABLO DE LOS EREMITAS. Venecia, Palacio Ducal. O/t. 86'5x60. Pág. 380.
  - 54 SAN JUAN EN PATMOS. Berlín, Gemäldgalerie. O/t. 63x43'3, anverso y reverso. Pág. 386.
  - 55 DETALLE DEL CORO DE LA SILLERÍA DEL CORO DE LA CATEDRAL DE PLASENCIA. Obra de Rodrigo Alemán. Pág. 392.
  - 56 SAN CRISTOBAL. Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen. O/t. 113x71'5. Pág. 392.
  - 57 EL PEQUEÑO SAN CRISTOBAL. Madrid, Colección privada. O/t. 45x20. Pág. 392.
  - 58 EPIFANÍA. Madrid, Museo del Prado. O/t. Tríptico cerrado («Misa de San Gregorio»), 138x76. Pág. 398.
  - 59 EPIFANÍA. Madrid, Museo del Prado. Tríptico abierto, 138x136. Pág. 398.
  - 60 EPIFANÍA. Madrid, Museo del Prado. Panel central. *Detalle*. Pág. 398.
  - 61 ECCE HOMO. Francfort, Städtisches Kunstinstitut. 75x61. O/t. Pág. 412.
  - 62 ECCE HOMO. Filadelfia, Museum of Art (Col. Johnson). O/t. 50x52. Pág. 412.
  - 63 CORONACIÓN DE ESPINAS, Monasterio de El Escorial. O/t. 165x195. Pág. 414.
  - 64 CORONACIÓN DE ESPINAS. Londres, National Gallery. O/t. 75x99.

- Pág. 414.
- 65 CRISTO CON LA CRUZ o SUBIDA AL CALVARIO. Madrid, Palacio Real. O/t. 150x94. Pág. 416.
- 66 CRISTO ANTE PILATO. Princeton, Art Museum. O/t. 84'5x108. Pág. 416.
- 67 CRISTO CON LA CRUZ. Gante, Musée des Beaux-Arts. O/t. 76'5x83'5. Pág. 418.
- 68 AUTORRETRATO. Arras, Biblioteca de la Villa de Arras. Pág. 484.
- 69 RECONSTRUCCIÓN DEL AUTORRETRATO DE ARRAS A PARTIR DEL SEMBLANTE DEL HOMBRE-ÁRBOL, por Fernando Barredo. Pág. 488.
- 70 EL HOMBRE-ÁRBOL. Viena, Albertina. Dibujo a pluma a tinta bistre. 27'7x21'1. Pág. 488.
- 71 MELANCOLÍA I, de Alberto Durero. Grabado en metal (1514). 23'9x16'8. Pág. 488.
- 72 ZORRO Y GALLO. Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen. Dibujo a pluma en tinta bistre. 12x8'5, reverso. Anverso: *Estudio de dos mujeres*. Pág. 818.
- 73 NIDO DE BÚHOS. Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen. Dibujo a pluma en tinta bistre. 14x19'6. Pág. 818.
- 74 VISIÓN DE TUNDALO. Escuela del Bosco. O/t. Madrid, Museo Lázaro Galdiano. Pág. 818.